

مركز دراسات الوحدة العربية

هكذا تكلّم محمود درويش

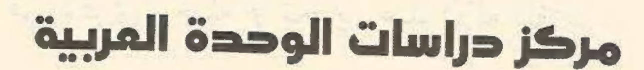
دراسات في ذكرى رحيله

عبد الإله بلقزيز
منير العكش
فيصل درّاج
محمد جمال باروت
مرسيل خليفة
محمد دكروب
شوقي بزيع
فخري صالح

تحرير: عبد الإله بلقزيز

هكذا تكلم محمود درويش





هكذا تكلّم محمود درويش

دراسات في ذكرى رحيله

عبد الإله بلقزيز — مرسيل خليفة
منير العكش — محمد دكروب
فيصل دراج — شوقي بزيع
محمد جمال باروت — فخري صالح

تحرير: عبد الإله بلقزيز

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله / تحرير عبد الإله بلقزيز.

٢٠٧ ص.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-287-7

١. درويش، محمود. ٢. الشعر العربي ـ تاريخ ونقد. أ. بلقزيز، عبد الإله (محرّر).

892.78

العنوان بالإنكليزية

Thus Spoke Mahmoud Darwish;
Studies and Readings in Memoriam

Abdelilah Belkeziz (ed.)

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٠٣٤ ٢٤٠٧ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (+٩٦١١)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (+٩٦١١)

e-mail: info@caus.org.lb
Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى
بيروت، تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٩

المحتويـــــات

مقدمـــــة

عبد الإله بلقزيز(*)

- ١ -

لم تَكْتَهِلِ القصيدةُ العربية حين بدأ محمود درويش يكتب شعراً وينشره في فجر الستينيات من القرن الماضي. كان ما يزال لديها ما تُفشيه من أسرار الجمال الذي تختزنه اللغةُ والذاكرة والقرائحُ المصقولة؛ وكان ما يزال يَسَعُها أن تقدّم شهادةً على أن في مُكْن الصورة الشعرية أن تقول بلغتها الخاصة ما قد تتلعثم مفرداتُ الفكر في الإبانة عنه. كانت تمضي في رواية سيرتها كمحرابٍ تؤدي فيه الذائقةُ الجمالية طقوسَ البوْح برؤيةِ العربيِّ إلى كَوْنه. كانت تفاخرُ غيرها من قوالب الكلامِ البديع بأنها الأعْرَقُ الذي لا يَبْلَى ولا يندثر، وأنها الأجرأُ على أن تتجدَّد من دوَن أن تفقد نصاب السُّدَّة. . .

لم تكتهل. وكيف لقصيدةٍ في عهدةِ السّيّاب أن تكتهل؟ نعاها من خاف عليها من مغامرة هزيع الأربعينيات الأخير، حين أتاها من حملها على صهوة فكرة التحرُّر من قيود الوزن والإيقاع كيْ تتخفَّف من حمل الشكل وتُفرج عن حرية الصورة في التجلّي. خسر الخائفون خوفَهُمْ وكَسِبت رهانَها وطمْأنَتْهم على أنّ ميراث امرئ القيس والمتنبي وأبي تمّام وشوقي وبدوي الجبل محفوظ من التبدُّد ومصروفٌ للتجدُّد. وما إن دخل السيّاب، وبعده عبد الوهاب البياتي، في

(*) أستاذ الفلسفة، جامعة الحسن الثاني ـ المغرب.

•

عين مغامرة التجديد في الخمسينيات، وبدأ أدونيس ورفاقه ثورة الشعرِ على الشعر، حتى هدأت الأنفُس واستقر الرّوع على يقينٍ بأن القصيدة باقية على عرش الكلام.

ما اكتهلت حين بدأ محمود يكتب شعراً. لكنها انتبهت إليه؛ أخذها فجأةً سِحْرُ صوتٍ شاب ينبعث من داخلِ القفص المُقْفَل، يقول بمفرداتها ما كانتِ السياسةُ تحتكر قولَه منذ زمنٍ طويل. لكنه يقول الذي يقول بطريقةٍ تكتشف فيه القصيدةُ نفسَها من جديد: معناها وفائدتَها وسلطتَها. إنها هي التي تتحدث لا السياسة: المفرداتُ مفرداتُها، والصُورُ من مخزونها، والعذوبةُ من رحيقها القديم. نبَّهها محمود إلى قارةٍ من المعاني الإنسانية بكرٍ على الشعراء. هي أكبر من مساحاتٍ تحرَّكتْ فيها القصيدةُ العربية في حقبة الوطنية والثورة فأنتجت شيئاً أبعدَ ما يكون عن القصيدة وأقربَ ما يكون من النشيد. هي قصيدةٌ أخرى جديدة: في اللغةِ والحبكة والصورة والصوت المنبعث من جنبات هيكلها جديدة. وُلدت هذه القصيدةُ في رأس السّيّاب وهدْهدها بقلمه، وافترش لها أرضَ العراق وتاريخَه، وسقاها من دِجْلَتِهِ وفُرَاتِه. ثم أتى محمود يأخذها إلى فلسطين كي تكبُر بين الصخر والجمْر، ترعى في الزعتر والكَرْم، وتشهد على القتل اليوميّ للمعنى الإنساني. منحها صوتاً فلسطينياً كي تصرخ وتدوّي صرختُها في الأفقيْن العربيّ والكونيّ. ومن حينها، زاحمتِ القصيدةُ السياسةَ وأخذت منها جمهورها شيئاً فشيئاً، وباتت تقول نيابةً عن السياسة ما تخفيه السياسةُ أو تعجز عن الإفصاح عنه. هل صدفةٌ، إذن، أن يصدّقها الناس ويحتشدوا لها في كل مكانٍ ذهبت إليه؟

لأول مرّةٍ سيبايعُ الناسُ القصيدةَ ويمحضونها الولاء ويَعْقِدُون لها الإمامة. هي ضميرُهم يتكلم باسمهم. هي رغيفُهم يُسْكِن جُوعهم. هي ملاذُهُم من الضياع يأويهم. هي نَفِيرُهُم يبُثُّ العزيمة فيهم. عادت القصيدةُ مع محمود إلى أوّلها حين كانت لسانَ الجماعةِ ومدوَّنةَ يومياتها وصحيفتَها السَّيارة قبل أن يقوم سلطانٌ في العرب وثروةٌ ونعيمٌ فيرتزق بها الشعراء ويتكسَّبُون ويبتذلون معناها وعن رسالتها يُعْرِضون. وما كان محمود لسانَ قبيلةٍ بالمعنى المألوف ولا هو أراد لنفسه أن يكون كذلك. تحدَّث باسمه، بلسان المفرَد، متأبّياً أن تَضْوِيَ فرديَّتُه في الجماعة. لكنَّ من قرأوهُ، قرأوا أنفسهم فيه، في شِعْرٍ ينضح بالقدرة على فتح الحدود المُقْفَلَة بين الخاصّ والعامّ، بين الذاتيّ والموضوعيّ، بين

الفرديّ والجماعي. فكانت القصيدة ـ بذاك الاعتبار ـ قصيدتهم جميعاً، مرآتهم التي يطالعون فيها صورتهم.

ما اكْتَهَلَتِ القصيدةُ حين بدأ محمود يكتب شعراً، لكنها عثرتْ في صوته على إكسير الحياة.

ـ ٢ ـ

منذ قصيدة «سجّل أنا عربي» إلى قصيدة «عابرون في كلامٍ عابر»، دخَلَتِ الملحميةُ في نسيج التعبير الشعريّ أو استعادتْ نَفَساً ملحَمِيّاً كان لها في الماضي. لم يفتعل محمود ملحميته لمجرّد أنه شاعرٌ فلسطيني يعيش تحت قبضة الاغتصاب الصهيوني لوطنه. السياسةُ لا تَلِدُ قصيدةً، لكن الشرط السياسيّ زوَّدَهُ بمادة الكتابة. أمّا هو، فهو مَنْ صَنع لغتَهُ وقصيدتَهُ وزفَّها في لغةٍ ملحميةٍ مهذَّبة، عذْبة، تكاد تُفرِج عن نفسها في رداءٍ رومانسي، في لغةٍ زاوجت بين الرومانسية الطبيعية والتصوُّف. كانتِ الحدودُ في قصيدته تتساقط بين المرأة والأرض، بين الحبّ والثورة، كان ـ كبطل قصيدته «أحمد الزعتر» ـ يمحو «الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح، بين البندقية والغزالة». ثم ذهب بعيداً في صَقْل ملحميته وجمالية تعبيره الشعري. ومنذ «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» كان التعبير الشعري يدخل في طورِ ثورةٍ جمالية تأخذهُ إلى أخرى، وكانت الملحمية تقارِبُ البذخ.

عند منتصف السبعينيات من القرن الماضي، كان محمود يرفع طوابق معماره إلى الأعلى. سامقةٌ ملحميتُه في هذه اللحظة وفارعةُ الطول. تُطِلّ على ماضي الشعر العربي لتقرأه وتعيد جمعَه في نصوصٍ تركيبية تجاوزت فيها أصواتٌ ما جَمَعَهَا قبلهُ في القصيدِ إلّا المتنبّي: غَضَبَ عمرو بن كلثوم وحِلْمَ الحارث بن حلِّزة، وصعلكةَ عروة بن الورد ونبوءةَ أمية بن أبي الصلت، ورشاقةَ أبي نوّاس، وسخرية بشّار بن بُرد، وسوداوية أبي العلاء، وفروسية أبي تمام. وإلى جوارهم نَفَسُ كافافي وأراغون وناظم حكمت وبدر شاكر السياب يتردد في أركان القصيدة. أما المتنبّي، فَمَا فارقَ الحفيدَ لحظةً في تجربة المخاض. هي اللحظة التي وُلدت فيها، في قلب بيروت، الأهرام الملحميّة الثلاثة: «أحمد الزعتر»، و«قصيدة بيروت»، و«مديح الظلّ العالي».

•

كَتبتْ هذه اللحظةُ الشعرية الدرويشية تاريخَ ملحمةٍ إنسانية بجماليةٍ باذخة. الفلسطينيُّ بطلُ الملحمة وموضوعُها؛ الاقتلاعُ، الاغتراب، المنفى الداخلي، المعاناة، الموت، الأرض، الحبّ، المقاومة. . . مفرداتُها وأبراجُها والنوافذ التي يُطلّ منها الشاعر على الشّرطِ الإنسانيّ التراجيديّ فيُبْصِر ما لا تُبْصِرُهُ العيون: أملاً يَخْرُج من ألم، وردةً تهزم شوكة، وطناً يتخلّق في مخيَّم، امرأةً تحْرُس البقاء، وجزمةً تفتح أفقاً. جبلُ الكرمل، حيفا، تل الزعتر، بيروت، صبرا. . . أمكنةُ القصيدة وساحاتُ الملحمة، والبطلُ - الضحية واحدٌ. هو الفلسطينيُّ، هو العربيّ، هو الكونيّ: هو أحمد، هو العبدُ والمعبودُ والمَعْبَد، هو الذي يشْهَدْ: على الجريمة يَشْهد، على غربته عن النيل وبَرَدَى والحجاز يشهد، على قبضة الفدائي تلوّح للمودِّعين في ميناء بيروت، على الرحيل في أيلولَ الجديد يشهد. ويَشْهَدُ على وطنٍ صار حقيبة. تقرأ ملامح فلسطين في القصيدة. حين تُدَقّق أكثر، تكتشف أنها اسْمٌ مستعارٌ للمعنى الإنسانيّ الجريح في هذا العصر، وأنك قد تصادفها في كلّ مكان بالعالم حلّت به لعنةُ القياصرةِ الجُدُد. وكلّما أَمْعَنَتِ القصيدةُ في فلسطين، باتَتْ مساحةُ الكونيّ فيها أوسع. ومن حينها، بعد «مديح الظلّ العالي» أعني، سافرتِ القصيدة في البعيد وتدثّرتْ بالكونيِّ أكثر فأكثر. أما الملحمية، فتركتْ مكاناً فسيحاً للمناجاة والتأمُّل العميق الذي يقاربُ الوجْدَ الصوفيّ.

- ٣ -

خرجت المقاومة الفلسطينية من لبنان صيف العام ١٩٨٢، وخرجت قصيدةُ محمود معها من بيئة التراجيديا الجماعية نحو مساحاتٍ من الذاتِ والحياةِ مهمَلة. لم تنقطع الصلةُ بين الخاصّ والعام في شعره، لكنَّ العامَّ ما عاد يُلْحَظ إلا من خلال الخاص. كان يسيراً على المرء أن يتبيَّن الوشائج بينهما من دون كبير عناء: الذاكرةُ المُثْقَلَة بالحنينِ إلى القرية والبيت والبئر والحصان والحشائش ووصايا حوريَّة الأمّ، وأصوات الرُّعاة ورائحة قهوة الصباح وتعاليم الأب تُلْقى على الطفل، والاستعادات المتكررة لأمكنة الطفولة ومحتوياتها، وعبق التاريخ المنبعث من أركان القصيدة. . . إلخ، كل شيء يدلّ على العامِّ في نسيج الفرديّ ويشهد له. ولم تكن لعبةُ محمود الشعرية، في هذه اللحظة من تاريخ قصيدته، أن ينسُجَ صِلَةَ انغمارٍ وتوحُدٍ وتَماهٍ بين الفرديّ والجماعيّ،

بين الأنا والمُشْتَرَك، كي يَبُوحَ بفلسطينيته الخاصة ويدفَعَ بها إلى حيث تصير العنوان الذي تحته يُقْرأُ النصُّ الوجوديُّ الفلسطينيّ؛ كان يريد شيئاً آخر مختلفاً: أن يقول نفسَهُ كما هو مجرَّداً من أيّ تعيينٍ فوق إنسانيته الفردية. لكنه، وهو يحاولُ ما يُشبه المستحيل، يُدْرك أن تلك الإنسانية الفردية ليست معطىً ميتافيزيقياً أو ميتاتاريخياً، ليست ماهيةً سابقةً للكينونة الاجتماعية؛ إنها كلُّ شيءٍ فيه يحْمله ويسْكُنُه: الطفولةُ، الأرض، المنفى، الأمل، الحسرة، الحلمُ الجَهِيض، سؤالُ الوجود، الذاكرة المكتنزة بالرموز... إلخ. أنَّى للفردية الموحِشَة، إذن، أن تنتزع نفسَها من جوارها التاريخي!

ربّما حاولتِ القصيدة الدرويشية، في حقبتها الباريسية بعد بيروت، أن تتخفَّف من الشرطِ الفلسطينيّ فيها بالمعنى المباشر ـ أي كموضوع ـ كي تنطلق أكثر نحو الكونيِّ والإنسانيّ. نجحت أحياناً، ولكن ـ في أحايين أخرى ـ لم يبارحها ذلك الشرط، ظل يسكُنها ويتلبَّسُها ويسيطر على بُوصَلَةِ الكلام والمعنى فيها. حتى حينما حاور الموت ذلك الحوار العميق، الصوفي والاستثنائي في جماليته، في خَالِدَتِهِ **جِداريَّة**، داهمَتْ فلسطينُ خلوتَهُ وتسرَّبتْ إلى مفردات النصّ وروحه. غير أن محمود، الذي خبر تضاريس الشعر وشعاب التعبير، كان يُتْقن كيف يجعل فرديتَه تَطْفَحُ وتَفيض عن أيّ إطارٍ يُقيّدها أو يُعيّن حدود تعبيرها عن نفسها. منذ **ورد أقل** بدأ يملك أن يسيطر على صوته فيحمله على النطق بتلك الفردية، وصولاً إلى **لا تعتذر عمّا فعلت**؛ ينجح مرَّةً في ذلك كما في **سرير الغريبة**، ويقِل منسوبُ النجاح لديه في أخرى كما في **لماذا تركت الحصان وحيداً**، من دون أن يَقِلَّ نظيرُ ذلك المنسوب في جمالية التعبير الشعري التي لم تَزِد إلّا إشعاعاً من ديوانٍ إلى آخر.

ـ ٤ ـ

يَقْبَل النصّ الشعريّ الدرويشي أن يُقْرَأ بما هو **سيرة**، سيرة وجودية، وسياسية، وثقافية، وإنسانية. منذ دواوينه الأولى (**أوراق الزيتون**، **عاشق من فلسطين**، **آخر الليل**، **والعصافير تموت في الجليل**) وحتى مجموعته الشعرية الأخيرة التي صدرتْ بعد رحيله تحت عنوان: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، تقدِّم قصيدتُه نفسَها كمدوَّنةٍ تَكْتُبُ تاريخاً شخصياً وجماعياً، سياسياً وثقافياً يَصْعُب إسقاط صفة الوثيقة عنه. هو نصٌّ ـ وثيقة بأكثر من معنى، وفي أكثر من

•

اتجاه. في مِرْآته تَمْلك أن تقرأ تفاصيل صعود فكرةٍ كبرى في تجربة شعبٍ هو شعبُه؛ تُواكِبُ يومياتها في شعره: عنفوانَها وكبوتَها؛ تَصْحَبُهَا في مساءلةِ الشرط الفلسطيني وهاجس البقاء والكينونة مساءلةً يَصِل بها محمود إلى حدود التدقيق في أبجديات المشروع الوطني. وتملك أن تقرأ في مرآته تصويراً مشهدياً لِلَّعْنَةِ السيزيفية وهي تنتقل من ضفاف الأسطوريّ إلى الواقعيّ لتأتي بصخرتها على الهيكل وتبدِّد ما ارتوى بالدّم والدّمع والعرق. تكتشف، كلما اقتربْتَ من النصّ أكثر، أنك لا محالة أمام وثِيقة تاريخية محبَّرة بلغةٍ خالية من مفردات التاريخ والسَّرد والتدوين المألوفة؛ هي إلى علاقة «الجاهليّ» بزمنه وبالأيام أقرب. تقدّم عن زمنها شهادة، فيها من التأمل والرؤيويَّة ما يرفعها إلى مقام الشهادة المكتوبة برحيق العقل والقلب. حينها، تُدْرِك أنك عنها لستَ في غَناء، وأن قراءتك للتراجيديا الفلسطينية المعاصرة لا تكتمل أو تستقيم من دونها.

وهي (= قصيدتُهُ) تقدِّم نفسَها كسيرةٍ ذاتية للشاعر، تَرْوي الذاكرة وترْويها بما تتذكّر فتيْنَعُ أكثر. إذا كنت تبْغي من السيرة المرْويّة ترجمةً شخصيةً للراوي، وجَدْتَ فيها فيْضاً من الإفادات عمَّا كانهُ منذ البدايات في بيئته الصغيرة: الأسرة والقرية، وعمَّا شكَّل وجدانَهُ ووعْيَهُ من حوادثَ وواقعات: الاغتصاب، النفي، التشرُّد، السجن، المقاومة... إلخ. تقرأ في سِفْر القصيدة وجْهَهُ عارياً من المساحيق، تقرأ ذاتاً تأْبَى حراسة خبيئتِها؛ ذاتاً روَّضت نفسها على الاعتراف. يذهب الاعتراف إلى تفاصيل كثيرة لا يخشاها الشاعر ولا يعتذر عنها. وإذا كنت تَبْغي من السيرةِ روايةً عن ينابيع وعيه وروافد شعره، تكفيك القصيدةُ نفسُها لتُبْصِر كيف قطع وعيُهُ الشوطَ الطويل، ومن أيّ شعاب مَرَّ، وأيّ القُطوف قطف من شجر المعرفة، ومَنْ صادف من الشعراء والكتاب والأنبياء على الطريق. ففي القصيدة ما تنبئ به: الرؤيةُ وتحوّلاتُها، الأسئلةُ وهواجسُها، الحساسيةُ الجمالية وتجريبيَّتُها، الشغف العنيف بالتمرُّد على نُظُم التعبير المُقْفَلة. تجد نفسك، في النهاية، في غنىً عن أن تعرف عنه شيئاً خارج شعره، فهو والقصيدةُ واحد: يقولُها وتقُولُهُ ويتواطآن على كينونةٍ عصيَّةٍ على القسمةِ والتمييز.

ثم إنها تقدِّمُ نفسها كسيرةٍ للثقافة العربية، وللقصيدة العربية، الحديثة. شعره يؤرّخ لمسيرة أفكار كبرى في كوننا الثقافي وجدتْ لنفسها صُوَراً من البَوْح بها في قصيدته: فكرة الالتزام، فكرة الثورة، الفكرة الوجودية، اليقين، اللاَّيقين. وقصيدتُهُ جرَّبتْ أن تناجيَ التاريخ وتستثمره، وأن تهجس بالسؤال

الفلسفي وتُدمنهُ، وأن تُفرِدَ للسياسة شرفةً تُطِلُّ منها على الخيال وتُلْهِبُهُ. وقصيدتُه مَعْمَلٌ لتصنيع خامات القول الشعريّ العربي، ومصْهَرٌ لمدارسه. تَجُول بين جنباتها لِتَعْثُرَ على مَن تَعْرفهم: من «الجاهليّ» إلى المتنبّي إلى السيّاب إلى سعدي يوسف. وقد تجد أدونيس في مكانٍ ما من القصيدة تاركاً ما يَدُلُّ عليه في مقطع أو صورةٍ أو جُملةٍ. ولقد صَنَعَ محمود صوتَهُ الشعريَّ المتفرِّد من كيمياء ذابت فيها موادّ وخواصّ استقاها من ينابيع شعرية متعددة ظلت فيها رائحةُ المتنبّي أَفْوَح وإنْ هو جَرَّب في العشرين عاماً الأخيرةَ أن يفتح النوافذ على قصيدته أكثر كي تنال من التَّهْوية نصيباً أوفر.

ـ ٥ ـ

تاريخُ قصيدةِ محمود هو، من وجْهٍ آخر، تاريخ أمكنتها. وُلِدَتِ القصيدةُ في مكانٍ، ونَمَتْ في مكان، وأينعتْ في أمكنة. لم يكنِ المكان محايداً أمام تجربة القصيدة. لم يمنحها جغرافيا ترابية كي تقيم فيها كما يقيم العابرون. كان المكانُ لها رَحِماً، تربةً ازْدُرِعتْ فيها. كان ماءَها وشمسَها وهواءَها. ولقد حملتْ خواصَّهُ. وكلما تغيَّر المكانُ أو تعدَّد، أضافت إلى الخواص الموروثة أخرى مكتسبة. ظلتِ القصيدةُ تقولُ مكانَها بطريقتها، تَسْتَعْذِبُهُ وتذيقُكَ طَعمَهُ. وكان على كل مكانٍ أن يكون لحظةً في سيرةِ القصيدة، زمناً من أزمنتها.

في حيفا، نضجت صُورةُ المكان الأول (= قرية البروة في الجليل المحتل)، واغتنتِ الصورة بفضاءٍ جديد قدَّم للشاعر ملاذاً جديداً لتهريب المعنى المحاصَر. حيفا رَحِمُ القصيدة الأوّل. مساحةٌ للوعي والرُّشد والخروج إلى تجربة الالتزام: في الشعر والحزب والحركة الوطنية. بيئةُ الممانعة الوطنية والثقافية في حيفا وفلسطين أنتجتْ قصيدةً حملتْ معاني الممانعة كافة: التمسُّك بالأرض والهوية والتاريخ والذاكرة والقبض على اللغة: معدن الكينونة النفيس، بالنواجذ. تدفقت هذه المعاني جميعاً في دواوينه الأولى (**أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من يومها، ومحاولة رقم ٧**. . .) حتى لا تكاد تُبْصر الفارقَ بين الشاعر والمكان. وكان على قصيدةٍ جَرُؤَتْ على السجَّان أن تدفعَ الثمن من حريتها، فَسَاقَها الحاكم العسكري إلى السجن مرات عديدة. وكلما سيقَ محمود إلى سجْنٍ، أفرجَتِ القصيدةُ عن مفاتنها أكثر، كأنها لا تُزَفُّ بهيَّة إلا كلّما ذكَّرها السّجَانُ بوجوده.

كأنها قُدَّتْ من الإصرار والتحدي. ولقد ظلت قصائد محمود، من مكانه الحيفاوي، نافذةَ أطل منها العربيُّ على الفلسطينيّ داخل القَفَص. بل لعلها كادت تكون النافذة الأشرع (= دون أن ننسى روايات إميل حبيبي) التي أوسَعَتْ مساحةً لمعرفة ما يجري في الداخل الفلسطيني - سياسياً وثقافياً - في سنوات الستينيات حيث كان الوعيُ العربيّ ما يزال بارد الصلة بمن بقي على أرضه من فلسطينيِّي الجليل والمثلّث والنقب! ولا أراني أتزيّد حين أقول إن قصيدةً واحدةً مثل «سجِّلْ أنا عربيّ» كانت وحدها تكفي كي تمسح الغشاوة عن ملايين العرب فتُعْلِمُهُم بمَنْ هُمْ أولئك الذين ما فارقوا أرضَهم وإن أُجبروا على حمل بطاقة «هويةٍ» تزوِّر هويتهم، ومن أيّ معدنٍ نفيسٍ هُم.

قرَّر محمود أن يغادر حيفا وفلسطين إلى جوارهما العربي. قضى فترةً في القاهرة ثم شدَّ الرحيل إلى بيروت المكان الثاني الذي تفتقت فيه عبقريةُ الشعر. وُلِدَت القصيدةُ ولادتَها الثانية في هذا المكان الفذّ. كان عليها أن تَمْتَحَ من معينِهِ وتغتني أكثر. كان عليها أيضاً أن تستحق حقَّ الإقامةِ في مدينةٍ غيرِ عاديةٍ ولا شبيهَ لها في الدور والمكانة. عاصمةُ المقاومة والثقافة والحرية كانت بيروتُ حينَها (وما زالت). ولأن الشاعر أتى المدينةَ في لحظةِ عنفوانٍ ثقافي، وحيث صخبُ التجديد والتجريب والثورة في التعبير يَعْلُو، كان على قصيدته أن تتمرّن على التفاعل مع حساسيات جمالية جديدة من دون أن تفقد نكهتها التي حملتْها بعيداً إلى الآفاق. في هذا المكان العذب، تدفَّقَ شَهْدُ القصيدة وأَفْرَجَ محمود عن طاقةٍ في التعبير مذهلة. كأنه كان ينتظر بيروت كي يفجّر تلك الطاقة المخزونة؛ كي يشارك الثورةَ ثورتَها بثورته الخاصة: ثورة الشعر على الشعر. ولقد نجح محمود في أن يصنع لغةً في التعبير الشعري لم يُشْبِهْهُ فيها أحدٌ ولا ضارعَهُ. مفرداتُها مصقولة بعناية وذات خصوصية حادة؛ وصُورُهَا مزيجٌ من التشكيل التجريدي والسرد الواقعي والفانتازيا. أَنْجبتْ لغتُهُ بعضاً من أرفع الملاحم في تاريخ الشعر العربي سنوات السبعينيات ومطالع الثمانينيات مثل «أحمد الزعتر»، و«قصيدة الأرض» و«قصيدة بيروت»، و«مديح الظلّ العالي». وما ساوم على إيقاعيةِ القصيدة حتى وهو يأخذها إلى الثورة على المألوف في الكتابة الشعرية.

باريس كانت مكان القصيدة الثالث. أقام فيها عشراً من السنين (١٩٨٥ -

١٩٩٥). ارتفع شعورُهُ بالمنفى أكثر، وبفرديته أكثر، لكن منسوب الجمال في القصيدة بات أعلى. أغْرَتْهُ باريس بالخلوة، أطلقت في دمه مِلْحَ التأمُّل. عاد إلى الماضي البعيد: إلى طفولته، إلى الأرض، إلى شغفٍ خرافيٍّ بالطبيعة، كشف عن موسوعيةٍ مذهلة في معرفة أسماء النباتات والأشجار والحشائش والطير والورود. كل شيء حيٍّ فيه وفي القصيدة كان يتفتّق. حتى القلب الذي مزقتْهُ أدوات الجراحة في المستشفى اتَّسَع لمزيدٍ من الحبّ، لنساءٍ رسمتِ القصيدةُ ملامحهن وقسماتهن فبدَوْنَ وقد خرجْن من الأسطورة يهزمْنَ الرجولة ويطلقن ضحكات العبث الحُرّ. قَالَ الحبَّ بطريقةٍ تَقْطُرُ سحراً وعذوبة وأنتج أشهى قصائده في تاريخ الشعر العربي: «شتاء ريتا الطويل» مثالاً وقصائد أخرى من **سرير الغريبة**. وفي باريس قالتِ القصيدةُ أسرارَها.

رام الله ـ عمّان كانتَا مكان القصيدة الرابع: أولاهُما أكثر. لم يكن محمود ينتظر عودةً منقوصةً إلى الوطن؛ لكنه عاد ولم يَعُد. عَادَ لأن نداء العودة حاصَرَهُ وحاصَرَ احتجاجه على «اتفاق أوسلو»، ولم يكن يَسْطِعُ أن يقاوم إغراء فلسطين بعد تجربة جارحةٍ مع المنفى. ولم يَعُدْ لأن فلسطينَهُ كانت ما تزال بعيدة: فلسطينَهُ التي عاش فيها وفلسطينَهُ التي صَنعَها في شعره. وهل كان يَسْطِعُ أن يَرْدم الفرق بين الاثنتيْن؟ غير أن البعضَ القليل من فلسطين الذي بقيَ له ـ ولشعبه ـ مكاناً يقيم فيه كان أفضل عنده من مكابدة الشعور الدائم بالاقتلاع والمنفى. لعلّ تلك القطعة الصغيرة من الأرض ترفع عنه قليلاً عبء الشعور بالغربة بعيداً عن الوطن. سألتُهُ مرةً: «كيف وجدْتَ فلسطين يا محمود بعد العودة إليها؟» أجابني على الفور: «فلسطينُ من بعيد أبْهى». إذن، هو المنفى من جديدٍ يداخِلُهُ ويسكُنُه وهو هناك في بعض الوطن. حين كان يضيق بهذا الشعور المفاجئ، يهرُب إلى عمّان، ومنها إلى أقاصي الدنيا. لا فرق، إذن، بين المنفيَيْن: المنفى **عن** الوطن والمنفى **في** الوطن!

في فلسطين مرةً أخرى انتكست حالةُ القلب. لم تكن قد مرت على العملية الجراحية الأولى أكثر من أربعة عشر عاماً. كان على قلبه أن يُفْتَح مرةً أخرى في غرفة جراحية بباريس. توقّف القلب أثناء الجراحة وأُعلنت الوفاة. مات الشاعر لدقائق ثم عاد إلى الحياة. وخرج من تجربة الموت، في الهزيع الأخير من القرن الماضي، مسكوناً بسؤال الوجود. خاضَ أعمق حوارٍ فلسفي مع الموت

في **جدارية**. لو لم يكن محمود قد كتب في حياته سوى هذه القصيدة/ الديوان، فقد كَتَبَ كل شيء وأوصل الشعر إلى الذروة. ومن حينها (سنة ٢٠٠٠)، دخل الشاعر في سباق محموم مع الموت. كان يريد أن يقول كل شيء قبل أن يزورَهُ ثانية ويصطحبه معه إلى البعيد. وبين رام الله وعمّان كانتِ الاعتكافةُ الشعرية (والنثرية) تأخذهُ إلى إنتاج غزير. كرَّتْ سبحة أعماله ـ دواوين ونصوص نثرية ـ بإيقاع استثنائي: **حالة حصار**، **لا تعتذر عمّا فعلت**، **ذاكرةٌ للنسيان**، **كزهر اللوز أو أبعَد**، **في حضرة الغياب**، **أثر الفراشة**، و**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** (وقد صدر الأخير بعد رحيله). وفي كل نصّ، كان محمود يعلن ميلاد قصيدةٍ مختلفة، بنكهة جديدة. ظل وفياً لطريقةٍ لم يَحِدْ عنها: الثورةُ الدائمة على المألوف في التعبير الشعري. لا، ظل وفياً لمعنى الخَلْق والإبداع: مَنْ لَمْ يسْطِع أن يقدّم جديداً، من الأفضل أن يخلد إلى الصمت. ومحمود من طينة الشعراء الكبار، لا يعرف غير أن يتدفَّق.

خرجتِ القصيدةُ من فلسطين وعادتْ إلى فلسطين. وفي رحلةِ العودة، تألقتْ أكثر في المكان الذي يقولُها وتقولُهُ.

ـ ٦ ـ

لم يشغف محمود بالكتابة النثرية متأخراً، كانت شهوتَه منذ البدايات وقدَّم فيها سبائِكَ من نصوص لَفَتَتِ الانتباهَ مبكراً إلى نَفَسِه السرديّ وجمالياتِ التعبير المُرسل. أغْرَتْهُ النثرية الخصبة بإخراجها من الحيّز الأدبي وتجريبها في كتابة النصّ السياسي في سنوات السبعينيات والثمانينيات حين أشرف على إدارة بعض أكثر المجلات السياسية والثقافية رصانةً (**شؤون فلسطينية**، و**الكرمل**). ومحمود ـ الذي حرَّر خطاب ياسر عرفات في الأمم المتحدة (١٩٧٤) ونصّ «إعلان الاستقلال» في المجلس الوطني الفلسطيني بالجزائر (١٩٨٨) ـ يُتقن جيداً سبْك النصّ السياسيّ على ما نقرأ ونلمس في افتتاحيات مجلة **الكرمل**. لكنه فوق الإتقان يُضفي عليه نكهة خاصة: يحرّرُهُ من جفافه الإصلاحي وتقريريَّته ويضُخُّ فيه جماليات التعبير الفنيّ، يُضَمّخُهُ بلغةِ التخييل، فيقدِّم قطعاً من الأدب السياسي الرفيع تخْتال رشاقةً وجمالاً حتى لكأنك تنسى أن النصّ سياسيٌّ، وإن تذكّرْتَ ذلك خِلْتَ كما لو أن لغةَ السياسةِ بهذا القدرِ من البهاء الذي لم نتوقّع. كان شاعراً وأديباً ولم يكن سياسياً بالمعنى الاحترافي (ولو أن وعيَهُ السياسي من

الرّفعةِ والعمقِ والرقيّ بحيث يعلو على وعي السياسيين). ولأنه كذلك، يَتْرك بصمة الشاعر والأديب على النصّ السياسي. وكم ارتفع مقامُ هذا النصّ في التداوُل، فلقد خرج من مفردات شاعر، ومن حساسية مُبْدع كانت كنوز اللسان العربي تنقاد لهُ انقياداً.

سَيِّدُ القصيدةِ العربية كتب نثراً منذ البدايات، لكنه نثرٌ لا يُشْبهُ النثرَ: نَفَخ فيه روحَ الشعر وأعاد تأسيس معناه. لم يسْلك في ذلك طريقة البيانيين الكبار (ابن قتيبة، الجاحظ، أبو حيان التوحيدي) ـ ولا أغرتْهُ مُنَمْنماتُ اللفظ عند عبد الحميد الكاتب وعبد الله بن المقفع، وقطعاً لم تُغْرِهِ بدائِعُ السَّبْكِ في مقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني. شقَّ لنثرهِ سبيلاً ما سَلَكهُ غيرُه: أدخل الصورة الشعرية في البناء النثري المُرسل فأنتج نمطاً جديداً من الكتابة. في مرْحلةٍ ثانية ـ وكان ذلك بدءاً من ديوان **أحد عشر كوكباً** (١٩٩٢) وخاصة في ديوان **لماذا تركت الحصان وحيداً** (١٩٩٥) ـ زجَّ بالنثر في الشعر، ورَّطَهُ في نسيج القصيدة، وباتت هذه أكثر انسيابيةً وأرحبَ في البناء السَّرديّ. لكن محموداً ما سَقَطَ في ما أَبَى تجربتهُ يوماً: قصيدة النثر؛ فهذه ما اعترفَ بها ولا ارتضى أن يجد لها مَحَلاً في مملكة الشعر وظلَّت تُحْفِظُ حفيظَته. كان يجاهر برأيه فيها في السابق، وحين لم يعد يَسْطِعُ المجاهرةَ ـ رحمةً بحساسية كتّاب قصيدة النثر ـ أصبح يُعفي نفسَه من الحديث فيها إنْ طُلب رأيُه.

في مرحلةٍ ثالثة، استدرجَهُ النثرُ إليه ثانية فاستجاب؛ لعلّه عثر فيه على مساحاتٍ من الحرية أوسع. وهو قَطْعاً ذهب في حريته في الكتابة النثرية إلى أبعد أفقٍ ممكن، وقدّم له النثر إمكانات للتعبير لا تَهْبط معدَّلاً عن الإمكان الشعري. حافظ على شعرية الكتابة النثرية دافعاً بالنَّفَس السرديّ بعيداً: إلى الحدود التي تحرِّرُ اللغة من مرجعية الصورة الشعرية والبناء الإيقاعي، لكنه ـ في الوقتِ عينِه ـ حَطَّم الحدود الفاصلة بين الجنسيْن لِيُنْتِجَ نوعاً من الكتابة عصيّاً على التصنيف بحيث يَصْعُبُ العثورُ على نَسَبِهِ في جينيالوجيا الشعر أو النثر. ولقد تحرَّى محمود الدقّة وأصابَ التعيين إذ قرن كلمة «النص» بعنوان مؤلفه **في حضرة الغياب** (٢٠٠٦). فهو كذلك نصٌّ بلا زيادةٍ ولا نقصان، نهْرٌ صبَّت فيه روافدُ الشعر والنثر فجرى في مجراهُ الجديد حاملاً معه الخصائصَ كلَّها بعد أن انصهرتْ في تركيبةٍ أعلى. لقد أوصل محمود الكتابة المفتوحة إلى ذروتها في هذا العمل **في حضرة الغياب** ورَمَى بالتحدي في وجه الثقافة العربية.

لم تكتهل القصيدةُ العربية حين بدأ محمود يكتب شعراً؛ لكن الخشيةَ من أنها قد تكتهل بعد أن توقف عن كتابته.

- ٧ -

من باب تَعْزية النفس أن يقول المرء، في مثل هذه الحال، إنَّ محموداً لم يَرْحل لأن تراثَهُ باقٍ فينا وفي الثقافة العربية؛ فلقد كان رحيلُهُ فاجعةً للثقافة والقصيدة لا توصَف. وهي (فاجعة) مضاعَفَة لأن رحيلَهُ حَصل في لحظ التألُّق الاستثنائي، وحيث كان يقود ثورةً في التعبير الشعري غير مسبوقة منذ ثورة بدر شاكر السياب قبل خمسين عاماً وأدونيس منذ أربعين عاماً. وبرحيل حفيد المتنبي، تدخلُ القصيدة العربية فترةً من الحِداد - كما كتبْتُ يوماً - ليس يُعْلَم متى تنتهي. فالرجل ما كان شاعراً كبيراً فحسب، كان الشاعر الذي زوَّجَ المستحيل بالممكن في الشعر فأنجب لغةً شعريةً ممكنةً لكنها تقارب المستحيل. لغة البساطة المستحيلة هي؛ تمرّ بحَذَاءِ اليوميّ وتَمْتح من مفرداته ثم ترتفع إلى المجرّد فتعلو على الإمكان. عذبة كعذوبة صوتِهِ في الإلقاء، وحارَّة كحرارة الأرض في صدره.

كان يعتقد أن وجودَهُ، حياتَهُ، محضُ حادثة سيْرٍ في تاريخ العدم. لكنه أحبَّ الحياة وبَادَلَها هديَّتَها له بأجمل باقةِ شعر. وكان يعتقد أن الصدفةَ وحدها قرّرتْ مصيره: بالصدفةِ جاء إلى العالم؛ بالصدفة عاش؛ بالصدفة كان شاعراً. إنها الوجه الآخر لحادثة السير الوجودية في ملكوت العدم. لكن محمود لم يُدرك أن موتَهُ لم يكن حادثة سيْرٍ مؤسِفة لقصيدته فحسب. لقد قضى فيها كثيرون، وقضتْ فيها أشياءٌ كثيرة، وقال فيها العدمُ ما قال. . .

ويا محمود، «على هذه الأرضِ ما يستحق الحياة»: أن نقرأَ شِعْرَك.

* * *

بمناسبة مرور عامٍ على هذا الرحيل الفاجع، حاولنا - نحن جمهرة من أصدقائه وبمبادرةٍ كريمة من مركز دراسات الوحدة العربية - أن نقدم هذا الكتاب التذكاري التكريمي وفاءً لذكرى الفقيد الكبير، واعترافاً بالدور والمكانة

اللذيْن كانا له في الثقافة العربية المعاصرة. والكتاب هذا كناية عن دراسات في أعمال محمود درويش الشعرية والنثرية كتبها بعضٌ من ألمع النقاد والكتّاب العرب المعاصرين. وكنتُ قد طلبت من الصديق الفنان الأستاذ مرسيل خليفة أن يكتب شهادةً أو نصاً عن محمود باعتباره تَوْأَمَ محمود ثقافياً، وباعتبارهما صَنَعَا حالةً ثقافيةً وإبداعيةً مُمَيَّزَةً ونادرة في الثقافة العربية المعاصرة جمعتْ إلى جميل الموسيقا جميلَ الشعر حتى كادت خطوطُ الفصل والتمييز تضيعُ آثاراً فلا نعلم أيّهما الموسيقا وأيهما الشعر. فوَافَقَ مشكوراً على كتابة نصٍّ يُضَمّ إلى مواد الكتاب التكريمي. وإذْ أشكر اللجنة التنفيذية لمركز دراسات الوحدة العربية على موافقتها على اقتراحي بإنجاز هذا الكتاب التكريمي وتكليفي بالإشراف على إعداده، أودّ أن أُجْزِلَ الشكر للمدير العام الدكتور خير الدين حسيب على حماسته لفكرة الكتاب وإلحاحه عليَّ من أجل إنجازه سريعاً.

بيروت، ١٤ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٩

استهـلال

جميلٌ أنتَ في المنفى، حيٌّ أنتَ في روما

مرسيل خليفة(*)

أيها الكائن الخرافي الساحر - هناك من يحدِّث الناسَ حوله عنك، وكأنه يروي لهم شيئاً من حكايا جدّته عن الغريب ذي الثياب البيضاء، الذي يمسح على وجوه الصغار قبل أن يستيقظوا صبيحة العيد، يقومون جميلين وفرحين ذاك اليوم أكثر من الأيام! بالتأكيد، هكذا فعلتَ بي أنت ليلتها، لقد مسحت على وجهي، وأريد أن أخبرك أنني استيقظت أجمل!

أجلس على أريكة اليوم أمام النافذة المطلّة على المدينة البعيدة، إشعاعك يتسلّل إلى نصِّيَ الصَباحيّ، أعيد ترتيبه وصياغته كي لا أضيّع الأشياء الجميلة. أمزّق الأوراق ومن قصاصاتها يتبقى بعض الكلمات. جمعت من هنا حرفاً افترق عن معناهُ ومن تلك القصاصة (أل) تعريف تجهل ما تعرفه! جمعتها، فهي هواء، ماء، نار، نور.

عطر حضورك لا يزال

نسيانك مستحيل لا تحاول

إن الحياة جميلة بك

(*) فنان ومؤلف موسيقي لبناني.

•

وما زال صدى تلك الأيام العابرة يحلق بنا على غيمة بيضاء في بيروت، في القاهرة، في باريس، في دمشق، في الجزائر، في تونس، في الرباط، في عمان، في نيويورك، وفي الطريق إلى. . . القدس، في الزهرة الطالعة من جرح الصخرة، في الجلسة، في السهرة، في الحفلة في ليلة رأس السنة، في الفندق، في المطعم، في المقهى، في الساحة، في القطار، في الباخرة، في الطائرة، في الباص، في السيارة، في كل شيء. . . كل شيء. . . كل شيء. . .

قمر ناعس في ليل بعيد يتسلل إلى غرفة الطريق، وكان يلمع، لم أكلمه، اكتفيت بالنظر إليه ونمت بشوق الانتظار، وعندما أفقت في صباح الليل الطويل، لم يكن في الغربة غير أصوات العصافير وشمس النهار تلهو على شرفة بحريّة. أمشي ثقيلاً، بارداً وكأن جسدي جبلٌ، والمدينةُ الممتدَّة أمامي تعبق ألوانها، أتصفح الطرقات، أقلب الأشجار، أحدق في اللافتات، أدندن لحناً أحببته وأحلم، أدخل في حديقة الصنوبر العالية فيستقبلني عصفور على غصن «يكاغي» وخيط من النمل على التراب الأحمر يبحث عن مونة الشتاء الطويل. وحدي هنا يفتتني الغياب في عبق هذا النهار، في تيه لذة الأزهار تحت رذاذ المطر النّديّ، أتذكرك وحنينٌ خفيٌّ إلى رفقتك، يبللني الهواء، يمسني شغف حنون، أعيد ترتيب الذكريات، أصعد إلى غرفتي في الفندق، أُوقِدُ شمعة صغيرة وأشرب كأسيْ نبيذ، أفتح كل النوافذ والستائر لِسرِّ الحياة أمام هذا النهار لأعطّره بماء وردك. وفي مهب الغياب، أَصْرُخُ، لا صدى لصوتي ولا أحد يسمعني. أوقظ جرحي المفتوح للمدينة ولزرقة السماء الصافية. خريف ينوء بأثقاله على التلال المحيطة، والنسيم يعبث بالشجر المطوّق بالألوان من سنين، أجلس أمام التلفاز ولا أعثر إلا على شجن يعصرني، ولو للشجن صوت لكنت سمعته، وقلبي يتدحرج في صمت الغياب. كلمات مبعثرة تطلع من خلل هذا الفقد الصاعق. كيف سنشفي روحنا المكسورة ولقد مات شيء فينا. يوجعنا هذا الموت الشديد، وهذا الغياب المحلّق في المدى.

أتنهد من أعماقي والأرض تتسع وتدور وأدور معها كغريب بدونك. كم مرة قطعناها سوية كطير الحمام في يومين، نتبادل الحنين الذي لا يفسر من خلال دمع الغيب، نشربه حتى الثمالة. ما أجملك وأنت تعلو بالشعر وبالحب، ولا تستكين، وليس لك إلا الريح تسكنها، تُدْمنها، تتنفسها.

أتذكر عودتنا ذات مساء من جنوبيّ الجنوب، تقاسمنا الطريق وقطيع الماعز الذاهب إلى حظيرته يخفي ثغاءً مبحوحاً من فرط وطأة المساء. وكانت الطريق مفتوحة على القرى الممتدة، قلت لي يومها: ما أجمل هذه البلاد وهؤلاء الناس الفقراء البسطاء الطيبين يحلمون بصياغة الحياة ولا يتوبون عن أحلامهم، يعشقون ولا يأبهون من خسارة غدهم، أعلن انتمائي إلى جهاتهم.

أتذكر حفلة باريس الأخيرة على مقعد الحنين تستمع إلى «تقاسيم» و«تعاليم حورية»، وكنت كالقمر المتلألئ في سمائك، في قلقك المتوّج بقوس قزح وفي الغيمة التي أينعت في عشب روحك. أنظر نحوك، أمشي باتجاهك، أطير إليك، ألمك من وحدتك في مساء بعيد، ونكمل ليلنا في ساحة التروكاديرو. سأحرث السماء، سأتبع أثر نجمة كي ألقاك، أرغب في قبضة ريح أحملها بين جناحيّ لأطير إلى جنتك.

كيف اخترقت قلوبنا؟ سنحمل قمح روحك ونزرعه فينا. نشتهي بريق حضورك لنستعيد الدهشة الأولى. أحن إلى صداقة تأخذ عذوبة الحب يا محمود، أحسّ بالمطر يخترق أعماقي.

هل تكون هذه الكلمات أصواتاً أستعيدها من زخّات المطر؟ كيف تتحرك الأمكنة، والناس والأشياء والزمن؟ هل هذا هو ضوء الحياة، أو هل هذه هي النار المشتعلة، أو هل هذا هو الحب، أو هل هذا هو الوهم الذي صار حياةً، أرضاً، كواكِبَ، نجوماً، أو هي رغبة، ولادة، عزلة، تذكر، نسيان حل فينا وتجسّدنا لنبحث عن حب كثير في فضاء واسع وسع الأبد؟ هل هذا التذكر والتخيل وهذه الكلمات تبني حياةً نكون فيها لا قبالتها. نسترد غبار الدروب الأولى الذي علق بأقدامنا، ولشكل الحياة التي امتزجت بنسيم خفيف تحوّل ريحاً يحُوم كالطير على أرض مدوّرة يداعبها بغبار النجوم، يملأ نهاراتها بنور الكواكب من ملايين السنين الضوئية في فضاء هائل، ليصل إلينا، ليحيا فينا، وليأخذنا في تمرينٍ يومي إلى الدخول في ممكن الحياة السريّ.

نداء يحتضن صرخة مبلّلة بالملح، وأرضٌ تترعرع في القمح. لا نتوحد مع الكون بل يتوحّد الكون فينا.

في هذا الليل الحاني، يقودني حلمي إليك وأهرب من نعاسي لأدوس على عشب السماء كي أصل إليك.

أشهد بأن صداقتك عشَّشتْ في كياني، أذرف دمع الكلام وأناجيك، كلما نهدت في منامي يَخْفق قلبي.

هل سأجد ما يكفي من الكلمات لأكتبك. . .

هل سأجد ما يكفي من الميلوديات لأغنيك. . .

هل سأجد ما يكفي من النوتات لأعزفك. . .

أتمشى على الشاطئ اللازوردي عارياً إلا من ظلال ضوء القمر، ألقيت في يمّ البحر كلماتي. ويسير الحلم فوق عيون الماء كحصان مُنَدّىً، أغرق في حنايا النص وأذوب في طراوة المعنى، كقمر مكتمل، كإشراقة شمس، كموج هادر، كضوء متموج، كليل مُشْتَهىً، كفجر زاهٍ، كحفنة نسيم، كحبة قمح، كمدينة ساحرة، كأرزة راسخة، كطيور عاصية، كأقاصٍ زاخرة، كنبُوءة حلم.

أعود طفلاً أرنّم في ذلك الفجر الذي طلع عليّ في قريتي الساحلية وحيث حملتني الفصول إلى مدن بعيدة.

أحس بطعم الغياب ويغمرني نورك. أناديك لحناً، همساً، حباً، حلماً، قصيدة، فهل تسمعني؟ كم ضاق هذا العالم برحيلك.

البارحة يا صديقي كانت الحفلة صاخبة في روما مع جمهور مشتعل بالحب والموسيقا، أتى من كل الأمكنة. عاد إلى طفولة الأشياء، إلى الزمن الجميل. الأوركسترا السيمفونية الإيطالية ترفرف على خشبة أوديتوريوم سانتا سيسيليا، بقيادة المايسترو لورين مازيل. أرتجل في «كونشرتو الأندلس» موسيقا لتعانقك. كان عزفاً مباشراً على الوتر، الأصابع تتوغل عميقاً والريشة تداعب إشراقاً. ألقي بنفسي في غيم روحك على صداقةٍ أعلى من الشمس سطوعاً، كان عزفاً مباشراً على وتر النّوى في صدر العود وزنده. ريشة وأصابع تتحدان في الآه وفي أريج الحب.

•

وفي مثل هذا المساء العاصف بالناس والموسيقا في هذا المسرح المفتوح على السماء، وحيث كان علينا أن نكمل سهرتنا، ونتتشي بأجمل حبّ وقصيدة لا تنتهي برشفتين، «كنت وحدي، ثم وحدي، آه يا وحدي». هل تذكرها يا محمود؟ وهل تذكر دفتر غربتنا الباريسية؟

كنتَ أنيقاً كعصفور طليق، وحيداً كغيمة شاردة، غزيراً كنهرٍ هادر لا ينضب، صاخباً كموجة لا تتعب من حراكها الأبدي. أتساءل من أين أتيت؟

ولكن لا أحد في إمكانه أن يسأل الموجة من أين أتيت.

الفصل الأول

دلالة الأرض في قصيدة متحوّلة

فيصل درّاج(*)

(*) ناقد أدبي.

بين ديوانه الأول **عصافير بلا أجنحة**، الذي حذفه لاحقاً من أعماله، وديوانه الأخير الذي لم يكتمل، مسافة زمنية قابلة للتعيين، تزيد على أربعين عاماً، ومسافة جمالية غير قابلة للتعيين أبداً. اعتبر ديوانه الأول **تمارين مدرسية**، كما كان يقول، ورأى في كتابه **في حضرة الغياب** بداية للشاعر الذي أراد أن يكون، كما كان يقول أيضاً. وإذا كان المبدع النجيب، نظرياً، هو الذي يعرف مبكراً ما يريد ويعطيه حياته كلها، فقد كان محمود درويش مبدعاً نجيباً، صاغ مثالاً وسار وراءه موحداً بين العمل والموهبة، وبين كتابة الشعر وتأمل الإبداع الشعري أيضاً. ولعل وحدة الموهبة والاجتهاد هي التي جعلته ينتقل من حقبة شعرية إلى أخرى، كما لو كان قد عيّن ذاته شاعراً وناقداً لشعره في آن، يكتب كما كتب بمنظور لا يكفّ عن التجدّد والمساءلة.

ولد درويش، ربما، شاعراً، فكتب الشعر من زمن الصبا إلى زمن الشيخوخة، التي لم تمتد طويلاً، وولد في فلسطين الذاهبة إلى أكثر من اغتصاب، والسائرة من اغتصاب إلى حصار يتلوه حصار. قادته هاتان الولادتان إلى قصيدة طويلة، ثابتة الموضوع متحوّلة المنظور، جمعت بين خبرة المنفيّ وخبرة الكتابة المتراكمة.

أولاً: الأرض خارج القصيدة

تفصح عناوين ديوانه الأول **أوراق الزيتون** (١٩٦٤) عن موضوعين متداخلين واضحين: الاحتلال، الذي يضع جوهر الإنسان خارجه، والمقاومة التي يحاول المحتل أن يسترجع بها جوهراً مفقوداً. لذا تحتشد في العناوين الكلمات التالية: ولاء، بكاء، أمل، مرثية، كفن، موت، المنفى، الصمود، الحزن والغضب، وتنتهي بـ: بطاقة هوية. تدور العناوين حول معاناة الفقد والإيمان بعودة المفقود، فبعد البكاء والحزن، الغضب، يأتي صوت مدافع عن هويته، أو تأتي «هوية عربية» تتحدّى المحتل الصهيوني وتتوعّده.

ينتمي الديوان الأول إلى «أدب المضطهدين» بامتياز، يصف حاضراً لا يمكن تحمّله، ويتوّج الوصف بتفاؤل مفتوح، يبشّر بأن «آخر الليل نهار». تحدّد «شفافية» الموضوع عناصره، الموزعة على فلسطيني اغتصبت أرضه وصهيوني مغتصب ووعد قادم يعيد ما انقلب إلى وضعه السوي القديم. وما دور الشاعر إلّا وصف هذه العناصر بأشكال مختلفة منتهياً، لزوماً، إلى «قصيدة واضحة الهوية»، بلغة معيّنة، أو إلى «قصيدة فلسطينية»، تدور بين حيفا والجليل و«القدس القديمة». ولهذا يصوغ الشاعر «التفاؤل الذي لا بدّ منه» بتعابير متوالدة: «يا دامي العينين والكفين! إن الليل زائل»، «وحبوب سنبلة تموت. ستملأ الوادي سنابلْ»، «إن في أحشائكم جنين»، «ما زال في موقدكم حطب. وقهوة... وحزمة من اللهب»، «ستظل في الزيتون خضرتُه، وحول الأرض درعاً»، «كل أرض، ولها ميلادها. كل فجر، وله موعد ثائر»،... يستمد الشاعر الأمل من صور كثيرة: السنبلة، الجنين، اللهب، الخضرة، الميلاد، النهار، الفجر، الثورة[1]،...

صاغ درويش في ديوانه الأول قصيدة تحريضية، تنوس بين التأسّي والأمل، مجسّداً وحدة الذات والموضوع، إذ الموضوع معاناة شعب، وإذا الذات شاعر أوكل إلى قصيدته استنهاض شعبه والدفاع عنه. ذلك أن في الشعر «قوة» لا توجد في ما عداه. كأن يقول في قصيدته لوركا:

هكذا الشاعر، زلزال... وإعصار مياه

ورياح، إن زأر

يهمس الشارع للشارع، قد مرت خطاه

فتطاير يا حجر!

مهما تكن الصفات التي أعطاها درويش للشاعر، الممتدة من الزلزال والإعصار إلى الزئير وترقّب الكائنات، فالأساسي فيها الإيمان بالكلمة الشعرية، والشاعر ـ المرتبة، الذي ينجز خلقاً خاصاً به. تشي الصفات بالشاعر ـ النبي، الذي سيتقمّصه درويش في فترة لاحقة، وإنْ كان التزامه السياسي، آنذاك، قد حجب صورة المبدع ـ المرتبة، وألزمه بـ «الذوبان» في حشد «البسطاء» الذين يحتاجون إليه. فهو يقول:

---

(١) محمود درويش، **الديوان: الأعمال الأولى**، ٣ ج (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٥).

ما حيلة الشعراء يا أبتي

غير الذي أورثتَ أقداري

إنْ يشرب البؤساء من قدحي

لن يسألوا

من أي كرم خمريَ الجاري!

أو أن يعيد قوله في قصيدة «عن الشعر»، يستخدم فيها كلمة «أنبياء» بصيغة الجمع:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم... بلا صوت!

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأولى أن نذرّيها

ونخلد نحن... للصمت!!

ولعل هذا التصوّر هو الذي يُلزم قصيدة الشاعر، الذي لا يدّعي النبوّة، أن تعطي الموضوع، في علاقته بالذات، موقع الأولوية. فالأرض سيّدة، وعلى الشاعر أن يدافع عنها مع آخرين، وفلسطين محتلة والشاعر عاشق لها، يعبدها لأنها جديرة بالعبادة، ويعدها بأن يكون «زين الشباب»، الجدير بالانتساب إليها. تتكشّف أولوية الموضوع، أي الأرض، على الذات في قصيدة **عاشق من فلسطين**، القصيدة الأولى من ديوان يحمل عنوانها[(٢)]، تُستهل بالشكل التالي:

عيونكِ شوكةٌ في القلب

توجعني... وأعبدها

وأحميها من الريح

---

(٢) محمود درويش، **عاشق من فلسطين** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٦٦).

الأرض، التي التبست بالحبيبة، هي البداية، والشاعر تابع لها، يستمد من جرحها ثورة، ويستولد من أغنيتها نشيده، فهي قوّامة عليه، يمشي وراءها ويصف أقدارها، في انتظار الفجر وتكاثر السنابل. تسرد القصيدة، في ثلاثة مقاطع، سيرة المغترب السائر إلى تحقّقه: يصف المقطع الأول، الذي يجمع بين الغزل والتحريض، أحوال العاشق المعذّب، ويتوقف الثاني أمام أحوال المعشوقة العاثرة، وينفتح الثالث على وعد كبير يمحو الاغتراب ويبشّر بنهاية سعيدة. تضع «الإيمانية» في القصيدة التحريضية أمام مفارقة ساطعة، تدفعها إلى قول ما تريد بأشكال مختلفة، وتلزم القول المتعدد بالوصول إلى نهاية محددة لا التباس فيها. تبدأ القصيدة باغتراب كاسح يشي بخلاص قريب وتتوقف، قبل وصوله، أمام عذاب المعشوقة وتأسي العاشق. يتكشّف عذابها، بإيقاع متواتر، في تعابير متنوعة:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل... بلا زادِ

و: **رأيتك في جبال الشوك**

راعيةً بلا أغنام

مطارَدةً، وفي الأطلال...

و: **رأيتك في خوابي الماء والقمح**

محطمةً. رأيتك في مقاهي الليل خادمةً

و: **رأيتك عند باب الكهف...**

رأيتك في المواقد... في الشوارع...

رأيتك في أغاني اليتم والبؤس!(٣)

يبدو الشاعر، في مستوى أول، مبتدأ الكلام ومصدره، فهو الذي يرى، مكرراً تعبير «رأيتك» ما شاء من المرات. لكنه لا يلبث أن ينحّي، سريعاً، صورة الشاعر ـ الرائي، ويعطف أحواله، المبرّأة من المرتبة، على أحوال معشوقة، يقاسمها الاغتراب والفقد والوجود الناقص. فهي: مسافرة بلا أهل، راعية

---

(٣) درويش، **الديوان: الأعمال الأولى**، ج ١، ص ٨٧ ـ ٩٤.

بلا أغنام، خادمة في مقاهي الليل، أرملة ومحطّمة وميتّمة، . . . وهو: غريب الدار، خلفه الصحراء، يتيم، يبكي ببيارة خضراء، انتهت إلى المنفى والسجن والميناء. . . وواقع الأمر، أن التصور الإيماني الذي يحايث منظور المضطهدين بعامة، يفضي إلى «قصيدة محاصرة»، محددة المواقع: لحظة الخلق السعيد الأولى، السقوط الذي أعقبها، والخلاص الذي يتلامح في نهاية الطريق، الصادر عن «وعد مع الكلمات والنور».

يأتي الخلاص من اختيار منتصر، ينتصر المغترب فيه على عذاب الطريق، ويأتي من «ضمان داخلي»، ذلك أن في صفات العاشق والمعشوق ما يجعل الانتصار متاحاً. فالمعشوقة «وفية كالقمح» وبيارة خضراء وحديقة عذراء و«كنحلة في البال»، والعاشق «زين الشباب، وفارس الفرسان. ومحطّم الأوثان. حدود الشام أزرعها قصائد تطلق العقبان! . . .». وبسبب ذلك تنطوي القصيدة على «رؤية»، تصف بشكل إيقاعي أحوال الاغتراب (رأيتك. . .)، وعلى يقين يهمش الاغتراب ويؤكد «الهوية المتحققة»:

فلسطينيةَ العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الكلمات والصمت

استعمل الشاعر كلمة «رأيتك»، بمعنى التأسي، عدة مرات، واستعمل صفة «فلسطينية» سبع مرات أخرى، كما لو كان يرى نهاية القصيدة قبل الوصول إليها. وهذا اليقين المتفائل، الذي يفصح عن نهاية القصيدة قبل مجيئها، جعل الشاعر يتعامل مع «رأيتك» مرة ثامنة بمعنى مختلف، مستبقاً مجيء النهاية المتفائلة:

رأيتك ملءَ البحر والرمل

وكنت جميلة كالأرض. . . كالأطفال. . . كالفلِّ

وأُقسم:

من رموش العين سوف أُخيط منديلاً

وأنقش فوقه شعراً لعينيك

يمدُّ عرائش الأيكِ.

تنطوي القصيدة على شكل حكائي، يسرد جمال المفقود وعذاب الفاقد وبهجة المفقود ـ المستعاد. ولهذا تأتي جمالية القصيدة من جمالية السرد التي تصف، بأشكال مختلفة، أحوال المنفيّ في وطنه المصادر. ومع أن فلسطين حاضرة الحضور كله في قصيدة درويش، في هذا الطور من كتابته الشعرية، فالأرض الفلسطينية لا تصوغ منظوره الشعري للعالم، فهي «موضوع خارجي» تبينه الذات الشعرية بأدواتها الخاصة، أو أنها موضوع جمالي متعدد الوجوه يطبق عليه الشاعر عمله المجتهد في اللغة: المعشوقة الجميلة التي تدمي عيناها قلب الحبيب، اليتيمة الموزّعة على الكهف والميناء، الراعية التي فقدت ما ترعاه، . . . يوزّع الشاعر موضوعه على عناصر رومانسية متعددة: الوردة، الأطلال، شجر البرتقال، طائر السنونو، العتبة الخريفية، الليل، شعاع الدمع، زاد الأسفار، . . . ويبني من هذه العناصر فضاء شعرياً مفتوحاً ومغلقاً في آن: عالماً مفتوحاً في عناصره القابلة للتكاثر، وعالماً مغلقاً معروف البداية والنهاية(٤).

يأخذ الشاعر، وهو يكاثر عناصره الرومانسية، بمبدأ التعارض الذي يؤمّن للقصيدة حركة داخلية، تُستهل بالوجع الصريح وتنتهي بفارس لا يخذل حبيبته. ففي قصيدة «عاشق من فلسطين»، وهي صورة نموذجية عن قصائد سابقة ولاحقة، نجد المفردات التالية: الأوجاع، الشقاء، المرايا المتكسّرة، المرثية، النكبة، الأقمار المشوّهة، الجيتار الصدئ، الأيتام، المطاردة، المنفى، غريب الدار، . . . ونجد مقابل ذلك، أو في مواجهة معه: ضوء المصابيح، الأغنية، الحديقة، الصوت، الماء، النار، جمال الأرض، الأطفال، الفل، عرائش الأيك، القمح والنخيل والبرق، . . . ويحتضن هذا التعارض (التضاد)، الذي تنبني حوله القصيدة، بدايتها ونهايتها: فبعد «عيونك شوكة في القلب توجعني» تأتي نهاية تمحو الأوجاع: «أنا زين الشباب وفارس الفرسان».

تنهض أعمال درويش الأولى على صيغة: المفقود ـ المستعاد، أو: الاغتراب ـ التحقق، الذي يضع في القصيدة صوتين متعارضين، أحدهما تحدّث عمّا حدث، وثانيهما عمّا سيحدث. ولهذا لا تختلف بنية القصيدة الثانية، في ديوان **عاشق من فلسطين**، عن بنية القصيدة الأولى. فقارئ «قال المغني» يقع على:

---

(٤) *Poetique* (Seuil), no. 7 (1971), pp. 299-309.

•

«المغني على صليب الألم

جرحُه ساطع كنجم

قال للناس حوله

كل شيء... سوى الندم:

هكذا متُّ واقفاً

واقفاً متُّ كالشجرة!

هكذا يصبح الصليب

منبراً.. أو عصا نغم

ومساميره... وتر!

يأتي الجرح والموت الواقف والصليب والمسامير، ويعقبه، أو يتزامن معه، الشجر الواقف والنغم والوتر والمطر والشجر...

تتعين الأرض، في قصائد درويش الأولى، موضوعاً للقصيدة، أو موضوعاً وإشارة معاً: موضوعاً «مضمونه» العذاب الفلسطيني، وإشارة إلى موقف فكري يستنهض الفلسطينيين ويمدّهم بالأمل. يصدر تصور الشاعر عن معاناته كلاجئ في أرضه، وعن التزام فكري يوجّه القصيدة إلى «البسطاء». تقف الأرض والحال هذه، خارج القصيدة، لأنها موضوع لها، تصوغها الذات الشعرية بأدواتها. في فترة لاحقة، وبعد أن أصبح محمود درويش الشاب شاعراً رومانسياً بامتياز، محا مسافات كثيرة: لم يبق خارج الأرض ولم تعد الأرض خارجه، فهو الأرض في داخلها وخارجها، ولم تعد القصيدة خارجه يكتبها بأدوات تعلّمها، فهو القصيدة والشعر، وما عادت البلاد قريبة منه أو بعيدة، بعد أن تقمّصته الأرض وتقمّصها، قائلاً بخلاص أخير.

ثانياً: الأرض داخل القصيدة

نقرأ في **عاشق من فلسطين**:

حملتك في دفاتري القديمة

نارَ أشعاري

تفصل الجملة، المحدثة عن الولاء المستديم والعاطفة الملتهبة، بين شاعر وموضوع خارجي يسكن قصيدته. ونقرأ أيضاً:

فلي وعد مع الكلمات والنور

ليس الوعد المرتقب إلا «الشاعر الخالق» القادم، الذي يضع داخله كل شيء، لأنه مفتتح الكائنات جميعاً، فهو المعشوق والحبيبة وقصيدة الغزل التي يشعلانها معاً. ومع أن انتقال درويش من مرحلته الواقعية، إن صح القول، التي لازمته في دواوينه الأولى، إلى مرحلته الرومانسية اللاحقة، كان مكتوباً بأقساط مختلفة، في تلك الدواوين، فإنه لم يصبح رومانسياً بامتياز إلا بعد عثوره على تصور شعري رومانسي مطابق، أذاب فيه أسئلته الشعرية وإجاباته معاً. فتح هذا التصوّر درويش على قصيدة جديدة أكثر اتساقاً، تضمن المفقود المستعاد مرتين: مرة أولى بمضمونها السائر من الانتظار إلى الثورة، ومرة ثانية بمنظورها القائل بالموت والانبعاث.

أغلق درويش قصيدته «عاشق من فلسطين» بجملة فرحة متفائلة، ساوت بين «زين الشباب» والحق المستعاد، ونصّبت «فارس الفرسان» ضماناً لعودة سعيدة لن يمنعها أحد. يحيل الضمان، في حدوده المرتبكة آنذاك، إلى عناصر مختلفة: عدالة التاريخ وإرادة المقاتلين والشعر الثائر الذي يشعل النار بأكواخ الانتظار. حذف درويش، في مرحلته الرومانسية، ما شاء من العناصر واكتفى بأنا شعرية هائلة، أنا خالقة، أو أنا ـ أصل، لا يوجد شيء خارجها، لأنها مبتدأ الداخل والخارج معاً. «أنجز» الشاعر الملتبس بأنا هائلة، تأسيساً متعدد الوجوه: تأسيس قصيدة جديدة، تعيد خلق فلسطين، وتأسيس فلسطين جديدة سوّاها الشاعر الخالق على صورته، وتأسيس وجود جديد، هو مرآة الشاعر والشاعر مرآة له. نقرأ في قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط»، من ديوان **محاولة رقم ٧** (١٩٧٣):

سيلٌ من الأشجار في صدري

أتيتُ... أتيتُ

سيروا في شوارع ساعدي تَصِلوا(٥)

---

(٥) درويش، **الديوان: الأعمال الأولى**، ج ٢، ص ١٢٦ ـ ١٣٥.

يتعدد الشاعر في أكوانه المتعددة، فهو الكثير في واحد والواحد في كثير، بعد أن تجسّد فيه «وعد الكلمات والنور»، الذي يحتضن النبوة والخلق معاً. تحيل البشارة المضمرة الأولى على بشارة واضحة الصوت: «أتيتُ. . . أتيتُ»، إعلاناً عن ميلاد رسالة تصدع بالحقيقة وتنصرها. تصدر عن «النبرة الرسولية»، التي تضع الأنا الشعرية الهائلة بين الناس وخارجهم، صيغة الأمر: «سيروا في شوارع ساعدي»، وصيغة الخلاص الأخير «تصلوا». تنبثق الأشجار من صدر شاعر ـ دليل، يضمن جسده للتائهين سلامة الوصول، وبرهان حقيقته مداه، الذي يتسع للوطن ومخلوقاته، وبصيرته النافذة إلى ما كان وما سيكون:

أنا الأحياء والمدن القديمة

حاولوا أن تخلعوا أسماءكم تجدوا دمي،

أنا الأحياء والوطن الذي كتبوه في تاريخكم

إن كانت الأسماء هي ما يضاف، اجتماعياً، إلى البشر بعد ولادتهم، فإن الذهاب إلى ما وراء الأسماء، يفصح عن خالق ـ أول، يعيش مع البشر وخارجهم. تخبر هذه الأبيات، بوضوح كافٍ، عن معنى الشاعر الرومانسي: فهو الكل الذي يحتضن الأجزاء، والأبدي الذي يوجد بين الراهن والماضي، وهو النبي الجديد الذي انبعث من جسد عصيّ على الفناء:

من جثتي بدأ الغزاة الأنبياء، اللاجئون

والآن يختمون سيرتهم لأبدأ من جديد

إنه القديم، الذي انبعث في زمن اللاجئين، وجاء برسالة جديدة.

يستبدل القول الشعري بسيرة ما مضى سيرة جديدة، تضاعف «التأسيس»، الذي قالت به «أنا خالقة»، وتعطيه أبعاداً جديدة. لا تنحرف «الأنا ـ الأصل» عن مسارها، فالأصل بدء واستهلال، والشاعر ـ الأصل يعيد ترتيب شؤون الخليقة بمنظور جديد. ولذلك تلتبس هذه «الأنا» بالشوارع والأشجار والمدن القديمة، وبـ «أنا مقدسة»، تدرك الفرق بين النبوّات القديمة والنبوّة في زمن كفاح الفلسطينيين من أجل حقوقهم. يمحو الشاعر مفهوم «الدهر»، المتجانس المتسق الذي لا مفاجأة فيه، بمفهوم «التاريخ»، الذي يتيح للجديد أن يزيح ما تقادم من مكانه. يوحّد درويش، في طوره الرومانسي، بين منظور تحريضي ـ تعويضي، يأخذ الشاعر فيه مكان الجماعة، و«معرفة قلبية»، تتاخم التصوّف ولا تكون

متصوّفة، مطمئناً إلى «عين ثالثة»، تزامل الشاعر الذي يعرف ما لا يعرفه غيره:

وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم

أنا الفرق بين الأصابع والكف

أنا الفرق بين الغصون والشجر

تعيّن الأنا ذاتها مبتدأ للعالم وخالقةً له، تفيض منها الأحلام المنتهية إلى عوالم، ذلك أن «الفرق الخالق»، أو «الفرق العليم»، بين الغصون والشجر، الذي يجسّره الشاعر حين يشاء، صورة عن الفرق، الذي لا وجود له، بين الشاعر والجماعة، وبين الشاعر ـ الجماعة والأرض في تفاصيلها المتنوعة. يوحّد الشاعر الرومانسي بين الحقيقة والجمال محاكياً، كما يريد، نوفاليس وشيلي، ومشتقاً من الحقيقة الجميلة فلسطين منتصرة، هي الخير الكلي كما يجب أن يكون[٦].

تنطوي «الأنا الهائلة»، في شروط المضطهدين المتلاحقين بأكثر من خطر، على مفارقة خاصة بها؛ فهي تحاصر القلق بالطمأنينة والكابوس بالحلم والغربة الكاسحة بالإقامة الرمزية في الوطن، وتعالج الشك بيقين موصد الأبواب. تعثر هذه المفارقة، التي تواجه ما هو كائن بما يجب أن يكون، على مكان واسع لها في أعمال الأديبين الفلسطينيين جبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني. فقد خلق الأول فلسطينياً كاملاً، يتمتع بالمعرفة والثقافة والجمال والنبوغ، يسير إلى النصر قبل أن يسير إليه، لأنه أدرك مبكراً، أي جبرا، أن العودة إلى فلسطين عملية شاقة لا تستقيم، إن استقامت، إلا بفلسطيني نوعي، يترافد فيه عبق التاريخ والمعرفة الحديثة وجمال الأرض المقدسة. لم يكن منظور غسان كنفاني، في مسرحيته **الباب**، مختلفاً، فقد استولد فيها إنساناً جذري التمرّد، يشتق وجوده من إرادة ذاتية طليقة لا تحتاج إلى غيرها. اقترب الطرفان، كل على طريقته، من «الإنسان الكامل». وصلا، وهما يواجهان قلقاً واسعاً ببطل مرغوب، إلى «ضمان الانتصار»، الذي أعطاه الرومانسي محمود درويش صيغة شعرية[٧].

كتب غسان كنفاني عن بطل يرى في الموت خياراً وحيداً، بعد أن حرم من

---

(٦) Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande*, collection poétique (Paris: Seuil, 1978), pp. 289-311.

(٧) فيصل دراج، **ذاكرة المغلوبين: الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١)، ص ٢٧ ـ ٤٩.

خيار الميلاد، مستأنساً بفلسفة عدمية، وأيقظ جبرا بطلاً مستحيلاً مستفيداً من علم الجمال المسيحي في العصور الوسطى، ورأى محمود ما أراد، مازجاً تجربته الذاتية بنزعة صوفية مقنّعة ومقولات رومانسية، ومتوسلاً «أطيافاً» أسطورية، كأن يقول:

إلى أين أذهب؟

إن الجداول باقية في عروقي

وإن السنابل تنضج في عروقي

وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي

وإن السلاسل تلف حولي

وليس الأمام أمامي

كأن يديك المكان الوحيد

كأن يديك بلد

آه من وطن في جسد!

تظهر المفارقة واضحة في السطور السابقة، التي تبدأ بحيرة ساطعة وتمحوها، لاحقاً، بكون إنساني، بصيغة الجمع، ذلك أن الخالق ـ المخلوق، الذي تهجع المنازل في تجاعيد كفه، لا تصيبه الحيرة أبداً. يستطيع الشاعر، إنْ تخلّى عن جملة الاستهلال، أن يعود إلى «أناه» الخالقة، التي تحتضن الوطن الذي يحايث الشاعر حيث كان. كأن يقول في قصيدة «أحمد الزعتر»:

وأنا البلاد وقد أَتَتْ

وتقمَّصتْني

وأنا الذهاب المستمرُّ إلى البلاد

وجدتُ نفسي ملءَ نفسي

يشير التقمص، مكانياً، إلى غياب المسافة بين جسد الشاعر وجسد الوطن ويشير، زمنياً، إلى ديمومة لا سبيل إلى كسرها، لأن التقمّص استئناف لحالة سابقة، وبعث حتمي له شكل البداهة، يأتي من زمن ويتجدّد، بلا انقطاع، في غيره. يعود درويش إلى التقمص في ديوانه: **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**

(١٩٧٥)، الذي يقول فيه: «وأريد أن أتقمص الأشجار»، و«أريد أن أتقمص الأسوار»، و«أريد أن أتقمص الحرّاس»، . . . يخبر التقمص عن ديمومة الأرض ـ الوطن، وعن فضاء أمين يحفظ مَنْ يأوي إليه، وعن «أنا» تحتقب المتقمِّص (بكسر الميم) والمتقمَّص (بفتح الميم) معاً. ولهذا يقول الشاعر: «والأرض تبدأ من يديه». فلا شيء خارجه، فهو الأنا و«النحن»، والأرض والشاعر العارف لبداية الطريق ونهايته.

تأخذ «قصيدة الأرض»، التي تفتتح ديوان **أعراس** (١٩٧٧)، في المجال الذي نقاربه، أهمية خاصة: تفصح عن البعد الصوفي الذي يلازم القصيدة الرومانسية، وتشكل تعبيراً نموذجياً عن المنظور الشعري الرومانسي في حقبة محددة من ممارسة درويش الشعرية. نقرأ في الصفحة الأولى:

أنا الأرض

والأرض أنتِ

خديجةُ! لا تغلقي الباب

لا تدخلي في الغياب(٨)

يبدأ الشاعر قصيدته بمنظور يمحو المسافة بين «الأنا» و«الأنت»، تعبيراً عن عشق مقدس بين طرفين، يعيّن وجود كل منهما شرطاً لوجود الآخر. شيء قريب من «السطح»، باللغة الصوفية، الذي يعني حباً فاض عن حدوده، رحّل المحبوب إلى روح المحب وخلق منهما روحاً واحدة. فالشطح عند الصوفية: «كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه، مقروناً بالدعوى»، وهو أيضاً «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته»(٩). وهو في الحالين «مأخوذ من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبروا عنه بعبارة يستغرب سامعها»(١٠). وهذه «الأنا» التي هي «أنت»، بعد أن صيّرهما الوجد كياناً واحداً، هي التي تجعل الشاعر يقول في قصيدته «النزول من الكرمل» في **محاولة رقم ٧**:

---

(٨) درويش، **الديوان: الأعمال الأولى**، ج ٢، «قصيدة الأرض، ديوان الأعراس»، ص ٢٨٥ ـ ٢٩٩.

(٩) عبد الوهاب الشعراني، **تأويل الشطح: الفتح في تأويل ما صدر عن الكمل من الشطح**، دراسة وتحقيق قاسم محمد عباس (عمّان: أزمنة للنشر، ٢٠٠٣)، ص ١١.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٣.

أيها الكرمل المتشعِّب في كل جسمي

لماذا تحمّلني كل هذي المسافات

يتحدث الشاعر عن موضوعين يتبادلان المواقع بنبرة صوفية (أنا مَنْ أهوى ومَنْ أهوى أنا)، ثم ينزاح عن «الرمز الصوفي» (المخلوق الذي أوكل إليه الله الإفصاح عن جماله) إلى لغة عشق دنيوية صريحة:

أحب البلاد التي سأحب

أحب النساء اللواتي أحب

ولكن غصناً من السرو في الكرمل الملتهب

يعادل كل خصور النساء.

إذا كان الشاعر في المرحلة ما قبل الرومانسية، وهي ليست مبرأة من الرومانسية تماماً، قد بنى قصيدة تلتف حول ذاتها، على مستوى المعنى، اعتماداً على مبدأ «التعارض»، إذ السلب يعارضه الإيجاب، فهو في المرحلة الرومانسية الخالصة يبدأ من «وجود جميل»، يكشف عن وجوهه، التي هي وجوه الشاعر، ويصف هيامه به. تعود القصيدة الملتفة حول ذاتها، على مستوى المعنى، من جديد، وقد صقلها وضوح المنظور وتطور التجربة الشعرية، محدثة عن الحصى والقمر والخيل والشجر/نقرأ في «النهر غريب وأنت حبيبي» في **محاولة رقم ٧**:

يا أيها الجسم الذي يختصرُ الأرض،

ويا أيتها الأرض التي تأخذ شكل الجسد الروحي

كوني لأكونْ.

حاولي أن ترسميني قمراً

حاولي أن ترسميني حجراً

يعيد الشاعر صوغ المعنى بقوله: «أنا السكين والجرح»، و«الجسد الروحي»، اللذان يمحوان الثنائيات، في أشكالها المختلفة، ويؤكدان علاقة واحدة: الأرض هي الشاعر، والشاعر هو الأرض.

تنطوي قصيدة درويش الرومانسية على مستويين: مستوى أول قوامه «الموضوع»، الذي يتجلّى في الحنين والمقاومة والتمسّك بالأرض وسرد

العذاب الفلسطيني اليومي، ومستوى ثانٍ قوامه منظور «تنبثق» منه العلاقات جميعاً هو: الخلق الشعري الذي يترجم سيرة الشاعر ـ الخالق. يقول في قصيدة «الأرض» في **أعراس** (١٩٧٧):

أُسَمِّي التراب امتداداً لروحي

أُسَمِّي الحصى أجنحهْ

أُسَمِّي ضلوعي شجرْ

يخلق الشاعر ما يريد من الأشياء عن طريق: التسمية التي تساوي، رمزياً، الخلق وتساوي، في اللحظة ذاتها، مخلوقات طاهرة، انبجست من «كلام الخالق» ولم يدنسها غبار الأيام. ولذلك تأتي «الظلال ربيعية»، خلافاً «لغزاة بلا ظلال»، جاؤوا من ديار الدنس والرذيلة. بيد أن الخلق عن طريق التسمية لا يجسّد الطاهر والبريء والجميل، و«خديجة» مرآة لهذا كله، إلا ليعلن عن «بداهة الانتصار»، لأن الشاعر ـ الخالق يستقدم الأشياء إليه ولا يذهب إلى الأشياء:

وأستلُّ من تينة الصدر غصناً

وأقذفه كالحجرْ

وأنسف دبّابة الفاتحين.

تنتقل «الحركة» التي تحايث «أسرار الواجدين» إلى «خارجهما»، فيصبح الصدر شجرة تين، ويغدو غصنها حجراً، ويتبدّل الحجر إلى «قذيفة» تنسف أعداء الأرض. يتلامح من جديد «التقمص»، الذي يلازم كوناً متجانساً يبدأ من الشاعر وينتهي به. فلا مسافة بين الشاعر والحقول، ولا مسافة بينه وبين الحصى والأجنحة... وغياب المسافة يأخذ به إلى معركة منتصرة، فيقاتل الغزاة بالحقول والحصى والأجنحة، فهي امتداد له وهو امتداد لها وخالقها معاً.

ينتقل درويش برهافة شعرية عالية، وهو يوسّع آفاق «قصيدة تحريضية»، من اليومي البسيط إلى الصوفي المعقّد إلى الملحمي، منتهياً في «قصيدة الأرض» إلى عمل شعري متعدد المستويات. يقول في مطلع قصيدته:

في شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات.

وَقفْن على باب مدرسة ابتدائية...

ثم يصل سريعاً إلى رمزه الصوفي:

العصافير مدت مناقيرها في اتجاه النشيد وقلبي

أنا الأرضُ

والأرضُ أنتِ

يتلو ذلك مباشرة البعد الملحمي:

أُسَمِّي الحصى أجنحهْ

أُسَمِّي العصافير لوزاً وتين

أُسَمِّي ضلوعي شجرْ

يبدو الملحمي ظاهرياً، في «شاهد المذبحة» الذي لا يموت، وفي حقول تدافع عن أصحابها، وفي انبعاث ربيعي «مغسول» بدم البنات الذاهبات إلى المدرسة... لكنه يتكشّف، جوهرياً، في فضاء غنائي أليف، يختلط فيه البشر والشجر والحجر، فكل موضوع هو غيره، وكل المواضيع تتبادل المواقع. وإذا كان الفضاء الملحمي لا يعرف كلمة «السعادة»، لأنه يعيشها، ولا يتعامل مع «الفلسفة» لأنه لا يحتاج إليها فهو لا يعرف، منطقياً، كلمة «الانتصار»، لأنه منتصر بذاته[(١١)]. ومع أن الشاعر يبشر بالانتصار، في نهاية قصيدته، مكرراً ثلاث مرات تعبير: «لن تمروا»، فإن هذا الانتصار قائم في الفضاء الملحمي، وهو مقدس لزوماً، الذي يحسن الدفاع عن ذاته بلا خطأ. هو ما يصرّح به الشاعر قائلاً:

بلادي البعيدة عني... كقلبي!

بلادي القريبة مني... كسجني!

لماذا أُغَنّي

مكاناً، ووجهي مكانْ؟

لا شيء يضاف إلى المكان ـ الشاعر المكتفي بذاته، ولا شيء يضاف إلى الوجه ـ المكان، الذي يحمل حدوده فيه. رفع درويش راية الأمل أمام شعب مضطهد، وضاعف راية الأمل براية الانتصار. غير أن المستويات المتعددة، التي

(١١) Ferenc Feher, «Is the Novel Problematic?,» *Telos*, no. 15 (Spring 1973).

توسع فضاء القصيدة، والممتدة من الدنيوي البسيط إلى الصوفي والملحمي، لا تتحقق، ولا يمكنها التحقق، إلا بفضل «الأنا الشعرية الخالقة»، التي تخلق الحكاية وتسردها وتعيّن لها البداية والنهاية في إيقاع زمني ـ منطقي، يبدأ من «المجزرة» وينتهي إلى رد المعتدين. تسرد «الأنا» أحوالها «المتحركة» بأشكال مختلفة:

«أنا الأرض، أنا شاهد المذبحة، أنا ولد الكلمات البسيطهْ، أنا الأمل السهل، أنا الأرض منذ عرفتُ خديجة، أنا الأرض، أنا الأرض في جسد، أنا الأرض في صحوها، أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها. لن تمروا». و«الأنا» في هذا كله هي الأرض، التي يتبادل الشاعر معها الأحاديث ـ قالت لي الأرض ـ وتتكشف له موجوداتها كما يريد: «رأيت الندى أسلحة»، و«كل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتني»، ويقاسم الأرض صحوها، إذ ربيع الشاعر من «آذار فلسطين» وإذ «آذار فلسطين» نشيد من أناشيد الشاعر: «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد».

ثالثاً: هامش: المعاناة ودلالة المسيح

تحمل «الأنا» على المستوى الإشاري، صفات متوالدة، تحتمل الأمل والصحو والشهادة، وتنطوي، على مستوى الموضوع، على صفات موازية، تعيّن الشاعر نبياً ورائياً وفدائياً ومخلّصاً، وربيعاً يتجلّى فيه خصب الأرض وتتجلّى الأرض فيه خصيبة. لا غرابة أن يكون الشاعر صورة أخرى عن «المسيح»، أو مسيحاً معاصراً، له صليبه ومعاناته، وله الجسد الجريح الذي يفتدي به الآخرين.

عاش درويش دوره الشعري الرومانسي، مستعيداً عناصر رومانسية سابقة، وملبياً سياقاً جديداً، أعقب رحيله «النهائي» عن فلسطين، في نهاية ستينيات القرن الماضي. كان عليه، وقد غادر «الكرمل»، أن يواجه أمرين: قصائده السابقة التي «نهى» فيها عن الرحيل، ونقداً رأى في خروجه هروباً. ولعل هذا الخروج هو الذي دفعه إلى التمسك بـ «صورة المسيح»، الذي صالح بين الأرض والسماء، بعد أن افتدى بجسده «أرواح التائهين».

وضعت صورة الشاعر ـ المسيح في قصيدة درويش تعبير «الجسد» الذي يعبر فوقه التائهون إلى مملكة الخلاص، وتعبير «الجثة» التي هي مرآة للموت والانبعاث، أو للموت «العابر» المفضي إلى حياة حقيقية، ذلك أن المعاناة جسر إلى فرح أكيد.

•

يقول درويش في قصيدة: «طوبى لشيء لم يصل» في **محاولة رقم ٧ (١٩٧٣)**:

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيبُ إلى الحبيبْ

إلا شهيداً أو شريدا

صار جسمي وردةً في موتهمْ..

وازدهرتُ غداةَ أكملتِ الرصاصةُ جثّتي

تجسّر المعاناة المسافة بين الأرض والفلسطيني، قاسمة العالم إلى وجهين متعارضين: أحدهما يحتمل العرس والحب والوردة وازدهار الروح، ويحكي ثانيهما عن الشهادة والتشرّد والموت والرصاصة. استعمل الشاعر مجاز «التوسط المسيحي»، وجعل من ذاته «مسيحاً فلسطينياً»، يجسّر المسافة بين الأرض والمنفى. يعيد الشاعر إنتاج المعنى، بشكل آخر، في مطلع ديوانه: **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** (١٩٧٥)، حين يقول:

أرسمُ جثتي ويداك فيها وردتانْ

بيني وبينكِ خيمة أو مهرجان

ويعثر القارئ على كلمة الجسد مرات متعددة في «قصيدة الأرض»: «احرثوا جسدي، مرّوا على جسدي، أيها العابرون على جسدي، أنا الأرض في جسد، ...»، بعد أن يتحدث مباشرة، عن السيد المسيح:

كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدئها المتواصل

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجاره

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي

وهذا نشيدي

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس

إذا كان درويش قد استعاد قصيدة الغزل التقليدية وحرّرها من أحادية المعنى، وأدرج فيها قيم المقاومة وجمالية الوطن فقد صالح، بدوره، بين

المسيح ـ الرمز و«القصيدة التموزيّة»، جاعلاً من «الجسد ـ الشهيد» آية على الموت والانبعاث في جميع الفصول. وواقع الأمر أن رمز المسيح، في عناصره المختلفة، حاضر في دواوين الشاعر الأولى، حاله حال كثير من الشعراء العرب والفلسطينيين. فهو موجود في ديوان **عاشق من فلسطين**، على سبيل المثال، في القصيدة الثانية: «قال المغني»:

المغني على صليب الألم

جرحه ساطع كنجم

. . . .

هكذا يصبح الصليب

منبراً. . . أو عصا نغم

ومساميره. . . وتر!

يعارض الشاعر الألم والجرح والمسامير بالنجم والنغم والوتر. ويعود درويش إلى رمز الصليب في القصيدة الثالثة من الديوان ذاته: «صوت وسوط»، حين يرفع مساحة الفَقْد إلى حدودها العليا:

حتى صليبي ليس لي

إنّي له،

حتى العذاب:

ويستعيد معنى «الصليب»، بعد خمس قصائد، فيقول في «شهيد الأغنية»:

نصبوا الصليب على الجدارْ

فكّوا السلاسل عن يدي.

. . . .

تعتلي خشب الصليب

شهيد أغنية. . . وشمس!

ما كنتُ أول حامل إكليل شوك

فعسى صليبي صهوةٌ

لن يختلف الأمر في قصيدة لاحقة: «صوت من الغابة» حيث «الصعود إلى الصليب» هو الخيار الوحيد الذي يعطي الوجود الفلسطيني معناه. أخذ الصليب في قصيدة درويش، التي سبقت المرحلة الرومانسية الخالصة، موقعاً مأساوياً لموضوع الأرض، إذ الطرفان موضوعان خارجيان يدرجهما الشاعر في قصيدة محددة الهدف: قصيدة المقاومة، التي تملي على الشاعر أن يدافع عن أرضه، وتجعله يرى في المسيح مرجعاً له، بمعنى المعاناة والخلاص، لا بمعنى منظور العالم. غدا الشاعر، في المرحلة الرومانسية، مرجعاً لذاته، فهو «الشاعر الخالق»، الذي يعيد خلق الأرض والمسيح معاً، كما لو كان في جسده مكان للطرفين ولأطراف أخرى[١٢].

يتكشّف السيد المسيح رمزاً للمعاناة والحقيقة والانتصار ويحيل، في اللحظة عينها، على زمن قديم شهد ظهور المسيح في الأرض الفلسطينية، وعلى نسق من الأنبياء أرادوا تحرير الأرض من الدنس والرذيلة. يستدعي رمز المسيح، في الحالات جميعاً، قيم البطولة والفداء والفضيلة وصراع الخير القديم مع شر لا يعرف الهزيمة النهائية. ولعل هذه القيم التي يحتفي بها الشاعر، وهو يرى في المسيح مرجعاً له، هي في أساس شعر درويش الشاب الغنائي، ذلك أن هذا الشعر يقوم، نظرياً، على «مديح العظام السابقين»، الذين احتفلوا بالحب والكرامة والعدل وبجملة القيم النبيلة. ومع أن تقسيم الشعر إلى اتجاهات منفصلة كلياً عن بعضها البعض لا يحمل الكثير من المعنى، فقد سيطر النزوع الغنائي على دواوين درويش الأولى[١٣].

رابعاً: القصيدة خارج الأرض

عرف مسار درويش، الذي أخلص لقضية الشعر، حقباً شعرية متنوعة، متصلة ومنفصلة في آن. فبعد أن كانت «الأرض خارج القصيدة»، يدرجها الشاعر في منظور للعالم خاص به، أصبحت لاحقاً مرجعاً للمنظور وصورة عنه، اتكاء على تصوّف ـ دنيوي، يمحو المسافة بين «أنا» و«أنت». استولد الشاعر، بعد ديوانيه **ورد أقل وأرى ما أريد**، فضاء شعرياً واسعاً، قوامه

---

(١٢) Anette Mansson, *Passage to a New World: Exile and Restoration in Mahmoud Darwish's Writings, 1960-1995*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Semitica Upsaliensia; 17 (Uppsala: Uppsala University, 2003), pp. 114-125.

(١٣) Gustavo Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* (Paris: Seuil, 1998), pp. 78-79.

المجاز، جعل من الأرض موضوعاً حاضراً وغائباً معاً: حاضراً كفكرة، وغائباً كموضوع مباشر، باستثناء ما تفرضه «المناسبات» و«قصيدة المناسبة». اندفع الشاعر إلى فضاء تأملي، يحاور الذات والآخر ويقتفي جماليات الحياة الصغيرة والكبيرة، داعياً إلى الحرية والاعتراف المتبادل، مبشراً بالحب والأمل، دون أن ينسى تلك السخرية المتسائلة، التي شكّلت عنصراً من عناصر تعامله مع العالم.

بعد قصيدة تحريضية، تتوجه إلى «المنشود» قبل غيره، وبعد قصيدة رسولية مشبعة باليقين، وصل الشاعر، متكئاً على جماليات متعددة، إلى «قصيدة المساءلة»، إن صح القول، التي تصوغ سؤالاً مؤجل الجواب، مختصرة الأزمنة المختلفة إلى «الآن»، الذي لا يعتدي على زمن آخر، وإلى «الهنا»، حيث على المتاح أن يقبل بذاته في انتظار «غير المتوقع»، الذي يضعه أمام متاح جديد. وصل درويش إلى «تصوره الأخير» بعد تطور شعري حرّر القصيدة من «الجغرافيا»، واستبدل بالفلسطيني المحاصر الإنسان الحائر والمقهور في كل مكان، وبعد خيبة وطنية شاسعة، وضعت «اليقين المطلق» في حيّز المحرّمات.

تعطي قصيدته الأولى، من ديوانه الأخير **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، صورة عن منظور فكري يبني شعراً دلالة المجزوء والمنقوص والشظايا والصدفة واللحظة والاحتمال والانتظار، كأن يقول:

نحن مَنْ نحن، ولا نسأل، من نحن،

فما زلنا هنا نرتق ثوب الأزلية

ولنا نصف حياة

ولنا نصف ممات

وطنيون، كما الزيتون

لكنّا مللنا صورة النرجس

في ماء الأغاني الوطنية[١٤]

---

(١٤) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي: الديوان الأخير** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٩)، ص ١٣ ـ ٢٠.

•

لا فرق بين الفلسطيني والزيتون، يتقاسمان القِدَم بشكل عفوي، ويستمران بقوة الأشياء. يوطّد الشاعر دلالة «الأمل الضروري الذي لا يراهن عليه»، بتعابير مختلفة: «والغد يانصيب الحائرين» «للمعنى خدوش الحاضر المكسور» «وفي قيلولة الزمن الصغير، . . . لا نبي على الطريق الساحلي»، «وكيف تعرف في زحامك من تكون»، «لا يكترث التاريخ بالأشجار والموتى. . .». يخترق اللايقين الدلالات جميعاً، مبتعداً كلياً عن «قصيدة عضوية» سابقة، كل كلمة فيها تنصر غيرها، ومستبدلاً بالمعنى الواضح الكلي معنى أكثر عمقاً يأتي من شظايا الأشياء والمعنى.

عبّرت قصيدة درويش، في حقبها المتلاحقة، عن نمو شعري داخلي خاص بها، وأشارت إلى علاقة موازية بين تطور القصيدة ومسار القضية الوطنية الفلسطينية.

الفصل الثاني

الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش
«أسطورة الأرض»

محمد جمال باروت(*)

(*) كاتب وباحث ـ سورية.

أولاً: الرمز الديناميكي والرمز التعبيري

١ ـ لمقاربة مفهوم الرمز الديناميكي (Symbole dynamique) في شعر محمود درويش لا بد من التمييز بلغة إدموند ويلسون بين رموز «الرمزية» وتعريف الرموز بمعناها المألوف. أو بين «صورة الإبداع» و«صورة الاستعمال»، بحسب مونتانيي آخر البلاغيين الأوروبيين الكبار[١]. الرمز الديناميكي صورة نشطة بينما الرمز بمعناه «المألوف» أو «الاستعمالي» صورة خاملة[٢]. فترتبط وظيفة الرمز الديناميكي **بالخلق،** في حين ترتبط وظيفة الرمز «بمعناه المألوف» **بالتعبير.** الرمز الديناميكي محايث (Immanent) للرؤيا في كافة الثقافات. وفي تاريخ نظرية الشعر فإن الرمز الديناميكي محايث لشعر ـ الرؤيا (Poésie de la voyance)، ويرتبط تبلوره كمفهوم وليس كتراث شعري بالرمزية الفرنسية التي صاغت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ما يمكن وصفه بالفهم الرمزي للرمز[٣].

---

(١) إدموند ولسون، **قلعة اكسل: دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠ ـ ١٩٣٠،** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط ٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩)، ص ٣٢. يقترب ذلك مما يميّزه (مونتيني) الذي يعتبره جان كوهن خاتمة البلاغيين الكبار بين **صور الإبداع وصور الاستعمال.** ويضرب كوهن على صورة الإبداع مثالاً من رامبو «شعر أخضر» ومن شعر مالارميه «فكرة منتحبة»، بينما يضرب على مثال الصورة المستعملة مثالاً من راسين «شعلة شديدة السواد»، ويرى أنها صيغة مبتكرة في الظاهر، غير أنها لا تحمل في الواقع أي أثر للإبداع. فاستعارة «الشعلة» لـ «الحب» و«السوداء» لـ «المذنب» كانت شائعة الاستعمال في ذلك العصر.

يقول كوهن: «إذا كانت الصورة البلاغية انزياحاً فإن صيغة صورة الاستعمال لا تخلو من تناقض. إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح» قارن مع: جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية،** ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦)، ص ٤٢ ـ ٤٤.

(٢) من قبيل الرمز النشط «يخرج المسيح أخضر» ومن قبيل الرمز الخامل «نزل المطر» و«رحل الكرسي».

(٣) أنتج الشعراء الرمزيون معظم نصوصهم الرؤيوية قبل التشكل التاريخي المدرسي الرسمي للمدرسة الرمزية في نهاية عام ١٨٨٣ حين نشر فرلين في مجلة **لوتس** الباريسية دراسات نقدية عن تريستان كوربيير وأرتور رامبو واستيفان مالارميه تحت عنوان «الشعراء الملعونون» ما لبث أن نشرها ليون فانييه في كرّاس في نيسان/ أبريل ١٨٨٤ في باريس.

٢ ـ ينتمي المفهوم الرمزي للرمز إلى تاريخ الشعرية الفلسفية أو تاريخ علم الجمال الفلسفي. وتضرب مرجعيته جذورها العميقة في نظرية المعرفة الأفلوطينية المحْدثة للعالم أو الله الذي ارتبط به مفهوم شعر ـ الرؤيا. من هنا تمثّلت الإشكالية الأساسية للرمزية في حلّ إشكالية الفعل الشعري (Verbe poétique) . . . يشير مفهوم الفعل الشعري إلى الفهم العرفاني(الغنوصي) للكلمة الإلهية ـ الخالقة للعالم: «في البدء كانت الكلمة»[٤]. الفعل الشعري هنا مفهوم معرفي يعني فعل الخلق. فكما خلق الله بواسطة الكلمة العالم يخلق الشاعر بواسطة اللغة عالماً جديداً. ليس الشعر في ضوء هذا المفهوم تعبيراً عن العالم بل خلق لعالم جديد بواسطة الرموز الديناميكية.

٣ ـ في المفهوم الرمزي للرمز ليس «الرمز الديناميكي» بالتعريف المنمذج كلمة ولا فكرة ولا صورة، بل حركة رؤيوية خالقة. ما سماه الرمزيون الفرنسيون الرمز هو نفسه ما تطلق عليه التيولوجيا اسم المماثلة (Analogie). وكما يقود الرمز إلى الشعر، مكتشفاً العلاقة بين شيء وآخر، كذلك تقود المماثلة إلى التيولوجيا مكتشفة العلاقة بين الأشياء والله. تغدو إرادة المماثلة والرمز واحدة، إنها الإرادة الميتافيزيقية في اكتشاف المجهول وغير المرئي، والكشف عنه. تصدر هذه الإرادة في المفهوم الرمزي للرمز عن قوة إخفائية (Occultisme) غير مرئية، ولا يمكن إدراكها إلا بواسطة الرؤيا الشعرية. يغدو الرمز الديناميكي محايثاً لعملية الرؤيا. إنه بتكثيف شديد: الرمز الرؤيوي.

٤ ـ عند مالارميه في **هيرودياد**، الذي كثيراً ما اعتبر من أكثر الشعراء الفرنسيين «غموضاً»، كما في الشعر الرؤيوي العربي الحديث، يخلق الرمز الرؤيوي بواسطة اللغة عالماً شعرياً جديداً «نرجسياً» (الشاعر موضوع ذاته) والملائكية (العالم الخاص للشاعر) والكهانية (الرموز الرمزية أو الإخفائية العليا للشاعر)[٥]. لكن ما يختلف فيه الشاعر الرؤيوي العربي الحديث من طراز شعراء من أمثال أدونيس وخليل حاوي وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش، وقبلهم بدر شاكر السّياب . . . إلخ عن النموذج الرؤيوي لعوالم الرؤيا الميتافيزيقية عند مالارميه، وعند الشعراء ما قبل الرمزيين والرمزيين عموماً، هو أن رموزه الرؤيوية

---

(٤) عاد الرمزيون إلى الكلمة الخالقة للعالم في ضوء مفهوم «اللوغوس» الأفلوطيني الجديد الذي صاغه فيلو الإسكندريَ. يقوم مفهوم الكلمة على «اللوغوس» أو «العقل» الذي فاض عن الله، وبه كوّن الله العالم وخلقه. في التأويل الغنوصي الله هو الكلمة.

(٥) والاس فاولي، **عصر السريالية**، ترجمة خالدة سعيد (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ٦٤ ـ ٦٨.

نبوية أكثر منها كهانية ملائكية بالمعنى المالارمي، وأنها منفتحة أكثر من رموز مالارميه على المدخرات الأصلية الروحية والأسطورية الجماعية والكلية للقوم أو الثقافة، التي تجري عملية إعادة تخليقها بواسطة اللغة الشعرية، مثل عملية إعادة تخليق الرموز الانبعاثية (تموز والمسيح والخضر والحسين... إلخ)، أو خلق رموزٍ تكوينيةٍ ديناميكيةٍ جديدةٍ. ولقد وصف الشعراء الرؤيويون العرب الرموز التي أعادوا تخليقها بالرموز «الحضارية» للدلالة على تلك المدخرات في ما يشرحه مفهوم النمط الأصلي أو الأعلى بلغة يونغ، على أن نفهم النمط الأصلي أو الأعلى في تخليق الشعر له بوصفه بنية لغوية. لقد ألح الشعراء الرؤيويون العرب الكبار مثل إلحاح مالارميه على مسألة إعادة التجديد الرموزي للغة الشعرية بحيث تكون لغة خالقة. وعلى كل حال فهم كبار الشعراء الرؤيويين الحديثين العرب «النمط الأعلى» اليونغي في ضوء مفهوم شعري رؤيوي كلي للقصيدة ـ الشعر هو مفهوم «المعادل الموضوعي» لإليوت في **الأرض اليباب**. كان مالارميه الذي عاش بالطبع قبل إليوت يقول إننا نصنع الأبيات بالكلمات وليس بالأفكار. وكان يعني في ذلك التفكير بالشعر الخالق للعالم بواسطة التجديد الرموزي الديناميكي للغة الشعرية بحيث تكون لغة خلق وليس لغة تعبير. وغسل الصورة من «الاستعمالية» إلى الصورة «الخالقة» حسب مونتاني، ومن الرمز بـ «معناه المألوف» إلى «معناه الرموزي» حسب ويلسون، ومن المعنى إلى معنى المعنى حسب الجرجاني. وهذا التحول الأخير ليس سوى شكل آخر لما يطلق عليه بارت الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية. والمشترك بينهما أن النظم أو البنية هي ما يحكم ذلك، ولما تطلق عليه مرحلة ما بعد الشعرية العلمية اسم التفكيكية أو التأويلية أو ما فوق النصيّة، لإعادة النص بالمعنى المجازيّ من وضعية النص ـ الجثة، إلى النص ـ الجسد.

٥ ـ في التاريخ المدرسي للشعر، كان التحويل الرؤيوي للغة محور عمل الرمزية الذي أعاد طرح مشكلة العلاقة بين الشعر واللغة الشعرية مقابل إلحاح الرومنتيكية على «التعبير». يشترك في محورية عملية التحويل شعراء شعر ـ الرؤيا العرب مع الشعراء الرمزيين ما قبل الرمزية ومع الشعراء الرمزيين الكبار.

ثانياً: محمود درويش «القطيعة» بين مرحلتين: من الرمز التعبيري إلى الرمز التكويني

١ ـ يمكن أن نميز في تجربة محمود درويش الشعرية الطويلة عدة مراحل قابلة للتصنيف الأساسي في **مرحلتين** أساسيّتين: **الأولى**: هي مرحلة درويش

الشاب وترمز لها مرحلة قصيدة «سجّل أنا عربي»[٦]. وقد اتسمت هذه المرحلة بطفولتها التعبيرية والغنائية التي تبث حيوية «تعبيرية» في الرموز «المألوفة» حسب ويلسون، أو «الاستعمالية» حسب مونتانيي. وتتكاثف في مجملها حول الصور الوجدانية والتعبيرية المرتبطة برمز كلي أشمل هو رمز الأرض في مواجهة المغتصب الصهيوني للأرض. صكّ الشعراء الفلسطينيون، وكان دوريش الشاب في طليعتهم، هذه المقاربة الوجدانية الغنائية «الاستعمالية» للأرض، وأنتجوا نوعاً مما يمكن تسميته «قاموس الأرض» مثل: الأرض والتراب والشجر والحجر والصخر والبرتقال والبيّارة وكوفية الفلاح المتجذّر في الأرض... إلخ. وأوصلوا في ذلك الرمزية التعبيرية الغنائية والمباشرة (التغني) للأرض التي اتسّم بها أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي) الذي أنتج شعره خارج مفاهيم حركة الشعر الحر وحركة الشعر الحديث معاً إلى ما ظهر على أنه أقصى مدى لها. كان الرمز التعبيري الأكثر تواتراً الذي طوّره الشعراء الفلسطينيون، وفي عدادهم درويش الشاب، هو رمز أو صورة الحبيبة ـ الأرض التي مثّلت النقطة المحورية التي يدور حولها الشعر والبؤرة الأساسية التي تنداح منها التفاصيل[٧].

الثانية: هي المرحلة التي دشنتها مجموعة **أحبك أو لا أحبك**[٨]، وتحديداً قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»[٩]، واستمر الشاعر بإثرائها وتعميقها حتى رحيله.

العلاقة الجوهرية بين هاتين المرحلتين علاقة «قطيعة» أكثر مما هي علاقة استمرارية تطورية. يقصد بـ «القطيعة» مفهومها الإبستيمولوجي. يعني ذلك أن درويش ينتج القصيدة في مرحلته الثانية استناداً إلى اكتناه مرجعية أخرى أو باراديغم[١٠] جديد لمفهوم الشعري وطبيعته ووظائفه، هي مرجعية مفهوم شعر ـ

---

(٦) تشمل هذه المرحلة درويش الشاب، والقصائد التي نشرها قبل العام ١٩٧٢، انظر: محمود درويش: **أوراق الزيتون** (بيروت: دار العودة، ١٩٦٤)؛ **عاشق من فلسطين** (بيروت: دار العودة، ١٩٦٦)؛ **آخر الليل.... نهار**، من شعراء الأرض المحتلّة؛ ١ (دمشق: مؤسسة الوحدة للدراسات، ١٩٦٨)؛ **حبيبتي تنهض من نومها** (بيروت: [د. ن.]، ١٩٧٠)، و**العصافير تموت في الجليل** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٧٠).

(٧) فخري صالح، «عن تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر،» **لوتس**، العدد الخاص بالأدب الفلسطيني، [د. ت.]، ص ٢٧٣.

(٨) محمود درويش، **أحبك أو لا أحبك** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٧٢).

(٩) انظر: محمود درويش، «أحبك أو لا أحبك،» في: محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط ٦، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨)، ج ٢، ص ١٧٧ ـ ١٧٩. وعلى مستوى ترتيب القصائد تحتل هذه القصيدة آخر قصائد المجموعة، وتشير إلى تحول درويش من الغنائية البسيطة إلى الغنائية الملحمية المركبة المتعددة الأبعاد.

(١٠) حول مفهوم باراديغم في مختلف العلوم الرياضية والاجتماعية وفي فلسفة العلم قارن بـ: ميشال =

الرؤيا للرمز الديناميكي، مقابل مرجعية الشعر التعبيري في مرحلته الأولى. التطورية تقرأ في إطار المرحلة الواحدة نفسها وليس على مستوى المرحلتين اللتين تسود «القطيعة» المفهومية أو «البارادیغمية» لمفهوم الشعري بينهما.

٢ ـ ما نقوله واضح تمام الوضوح فكرياً في الإبستيمولوجيا. القطيعة المعرفية لا تعني نسف أية روابط مع الفكر السابق، بل الانطلاق من إطار أو منظور جديد يعيد بناء كل ما يمكن توظيفه في المنظور الجديد للشعر ـ العالم. تعمل التغيرات الشعرية الكبرى في كل الثقافات دوماً على غرار عمل التغيرات الكبرى في العلم. وينشأ التغير الشعري كما التغير العلمي حين تحس الجماعة العلمية أو الشعرية بأن الإطار المرجعي العلمي أو الشعري الذي يحكم إنتاج كل منهما للأفكار أو الصور بالنسبة إلى الشاعر قد تخلخل، ولا بد من بنائه من جديد. القطيعة تستوعب أكثر مما تنسف. إنها تنسف فقط الإطار المرجعي الذي يحكم إنتاج الأفكار أو الصور بالنسبة إلى الشاعر. وهكذا تكونت اتجاهات العلوم والمدارس الأدبية على كل حال. وفي هذه القطيعة نقل درويش «الأرض» من مستوى «الموضوع» الانفعالي الغنائي البسيط إلى مستوى «الأسطورة» أو «أسطورة الأرض» بوصفها الشكل اللغوي المجازي الشعري الأعلى الذي تتكاثف وتنتشر فيه كافة رموزه الديناميكية الأخرى. وتتسم هذه المرحلة بنقل رمز الأرض من مستوى الرمز التعبيري (البسيط) إلى مستوى الرمز التكويني (المعقّد) الممتد الأطراف، أو الرمز الديناميكي. ما تحدّده الشعرية العلمية المرتبطة بالسرديات على أنه «البؤرة» (Focalisation) وتصنّفه في عدة مستويات، هو على وجه الدقة مركز تكثيف الرمز الديناميكي الذي يلعب بتمييزات السرديات بينما يستخدمها كلها بطريقة مختلفة أشدّ الاختلاف.

ثالثاً: محمود درويش «الشعر المتكامل»

١ ـ مكّنت «القطيعة» التي أقامها درويش بين مرحلتيه الأولى «**التعبيرية**»: مرحلة «سجّل أنا عربي» التي اتسمت بالمقاربة الغنائية الوجدانية «المألوفة»

= دوبوا، **مدخل إلى علم اجتماع العلوم والمعارف العلمية**، ترجمة سعود المولى، علوم إنسانية واجتماعية (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨)، ص ٤٦٠ ـ ٤٦١. أضفنا اللاوعي هنا إلى البارادیغم. تقترب بنية الثورات الشعرية هنا من بنية الثورات العلمية في الإبستيمولوجيا الحديثة. قارن بـ: توماس كون، **بنية الثورات العلمية**، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة؛ ١٦٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠).

للأرض، ومرحلته الثانية «**الرؤيوية**»: مرحلة **أحبك أو لا أحبك** وما بعدها، التي اتسمت بالمقاربة الرمزية الديناميكية «الخالقة» لها (**أسطورة الأرض**)، من أن يعيد اكتشاف طاقته الشعرية كلها في سياق جديد يتخطى ثنائيات النقد الأدبي العربي الحديث المشتقة نفسها من مشكلات وإشكاليات الشعر العربي الحديث، والثقافة العربية برمتها، بين القديم والجديد، الأصيل والمعاصر، القومي والعالمي، التقليدي والحديث، المنثور والمنظوم، البسيط والمعقّد، التعبيرية والرمزية، اليومي والرؤيوي... إلخ، باتجاه إبداع شعرية خالقة وصفها جيل لاذقاني، أحد أبرز دارسي درويش، بـ «شعر الشعر».

٢ ـ يعود مصطلح «الشعر المتكامل» إلى جان كوهين، أحد أبرز علماء الشعرية البنيوية أو الشعرية العلمية في فترة إشعاعها. كان كوهين قد استخدمه في معرض مناقشته لإشكالية النثري والشعري الشكلية، وقصد به الشعر الذي يستخدم كل أدواته المتاحة الصوتية ـ الدلالية[١١]. كان كوهين يعني على وجه الضبط الشعر المندمج بين طاقاته النثرية والنظمية الشعرية كلها. لم يكن درويش ضد قصيدة النثر، فلقد حاول أن ينتج نصوصاً تضاهي «قصيدة النثر»، ولكنه كان على طول الخط ضدّ ما لا يعدو إلا أن يكون نظماً صرفاً لأفكار أو معتقدات. كانت نظرية الشعر العربي الحديث قد أرست قبل درويش هذا التمييز بين «الشعر» و«النظم»، وجعلت التمييز بينهما مسلماً به في إطار الجماعة الشعرية والنقدية. إنه إرساء نقديات النصف الأول من القرن العشرين ما قبل انطلاق حركة مجلة **شعر** (١٩٥٧ ـ ١٩٦٤)، التي حدّدت نفسها بوصفها رائدة التحول من حركة «الشعر الحر» إلى حركة «الشعر الحديث»، ومن حركة تغيير الشكل القياسي للقصيدة العربية (شعر التفعيلة) إلى حركة شعر ـ الرؤيا. كان مفهوم درويش للشعر «المتكامل» أو «الكامل» منصباً على وجه التحديد في ما يمكن أن نصفه بالعربية بـ «الشعر المندمج» (Integree). وعلى كل حال هذا هو إحدى دلالات الشعر «الكامل» و«المتكامل». ولم يكن «الشعر المندمج» «المتكامل» محصوراً في حدود مشكلات المميزات الكبرى بين الشعر/ النظم، والنثر الشعري وقصيدة النثر فحسب، بل وشمل محاولة استيعاب قصيدة درويش لكل ما بلغه من تراث الشعر.

٣ ـ كأن درويش أراد أن يكون بشكل خاص وارثاً «وفياً» للشعر العربي برمّته في كافة أطواره ما قبل الإسلام وما بعده. كان شعر درويش صورةً مندمجةً

---

(١١) كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٥١ ـ ٥٣.

وتجاوزيةً لما استوعبه من رؤى جلجامش والملاحم الأسطورية المتوسطية في الشرق القديم، ولا سيما منها الأسطورة الكنعانية الانبعاثية، التي أعاد تخليقها بوصفها أسطورة ملحمية فلسطينية معاصرة، والمعلقات الشعرية لما يطلق عليه اسم العصر الجاهلي الذي سبق ظهور الإسلام، ولحظات الجلال والتألق في الشعر في عصور الشعر العربي، ونظريات المعرفة الأفلوطينية المحْدثة بالعالم، والرمزية الغربية، واتجاهات شعر ـ الرؤيا وشعر ـ اليومي الحديثة، البلاغي المدرسي والبلاغي الشعري.

ولربما طمح درويش إلى أن يكون وارث الشاعر الملحمي القديم و«أسفار الرؤيا» في الكتب الدينية المؤسسة الأولى (**الكتاب المقدّس** و**القرآن الكريم**) والشاعر الجاهلي وشاعر العصور الإسلامية، وشاعر التصوف في الأزمنة الإسلامية، وشاعر الأزمنة الحديثة كلها. ولربما طمح إلى أن يضطلع في العالم بوظيفة «قارئ» المطلق أو «الحق» أو «الغياب» أو «الله». تلتقي في شعر درويش، وتحديداً في مرحلته الثانية، كافة هذه الاتجاهات التي تفسر لماذا اختار جيل لاذقاني عنوان **شاعر الشعر** للاحتفاء بذكرى محمود درويش[(١٢)]. «الشعر المندمج» هو هنا عبارة أخرى عن «شعر الشعر».

ينتمي شعر درويش إلى هذا النوع من «**الشعر المتكامل**» الذي حاول أن يكون في إطار انتمائه إلى حركة الحداثة الشعرية العربية أن يكون وارثاً وفياً لروح الشعرية العربية الكلاسيكية، وأن يستثمر إرثها اللغوي ـ الجمالي التنظيمي في تجربة شعرية رؤيوية جديدة. ويقع استثماره لتقانة أو أساليب المشاكلة اللغوية ـ الشعرية العربية الكلاسيكية في هذا الفضاء الذي يستخدم الأدوات والأساليب التشاكلية في إنتاج عالم شعري رؤيوي أو غير تشاكلي؛ إذ يخرجها درويش من حيّز «المحسنات البديعية» الصرف إلى حيّز مكوّن للقصيدة نفسها بما هي شكل تنظيمي للرؤيا الشعرية، وملتحم معها في آنٍ واحدٍ، بشكلٍ تكون فيه تلك الأدوات والأساليب خاضعةً للشعري نفسه وليس العكس. وفي هذا السياق ظهر شعر درويش وما يزال يظهر بوصفه جزءاً «طبيعياً» من تطور الشعر العربي عبر الأزمنة السحيقة، مع أن درويش حقق «ثورةً» في هذا التطور.

لم يتنكر درويش للأدوات والأساليب الكلاسيكية الكبرى التي كانت تصنّف

---

(١٢) ذكرى محمود درويش «شاعر الشعر»: برنامج المحاضرات الذي نظمه جيل لاذقاني في معهد دراسات الإسلام والمجتمعات الإسلامية في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية (Ehesse) في باريس سنة ٢٠٠٩.

بلاغياً في إطار «علم البديع»، وتصنّفها السيميوتيقا الأدبية الغربية الحديثة في إطار التشاكل (Isotopie)، بل استثمرها إلى أقصى درجة ممكنةٍ، خالقاً مشاكلاتٍ جديدةً تثري التراث الجمالي اللغوي ـ الشعري العربي، وتضيف إليه مفاهيم «بلاغية» وجمالية جديدة. فلقد استثمر تشاكلية تلك التشاكلات في تركيبٍ لغوي ـ جمالي شعري كلي ما فوق تشاكلي، أو رؤيوي على وجه التحديد.

رابعاً: محمود درويش والمشاكلة
استيعاب الجماليات الكلاسيكية وتخليق جماليات جديدة

١ ـ **الجماليات اللغوية ـ الشعرية التشاكلية**: ينتمي مفهوم التشاكل في تاريخه إلى علم اللغة أكثر مما ينتمي إلى الشعريات. يصح هذا الانتماء على اللسانيات العربية الكلاسيكية، كما يصح على اللسانيات الحديثة. يبدو مفهوم التشاكل مفهوماً لغوياً إجرائياً يمكن تطبيقه على كافة الاستخدامات اللغوية فنيةً أكانت أم غير فنية. إن موضوعه ببساطة هو اللغة عموماً من منطلق أن التشاكل ملازم عموماً لكل تركيب لغوي. وفي الفكر اللساني الأوروبي كان غريماس أول من نقل مفهوم التشاكل(١٣)، بمعناه الغريماسي في مرحلة التحول «العلموية» من الشاعرية الفلسفية إلى الشاعرية العلمية، ومن علم الجمال الفلسفي إلى علم الجمال العلمي، من مجال الفيزياء إلى مجال اللسانيات، الذي حاول أن يحول العلوم الإنسانية من علوم معيارية إلى علوم دقيقة تضاهي في منهجياتها العلوم الرياضية والطبيعية. لكن مفهوم التشاكل في الفكر اللساني الغربي خضع للتطور، مثل سائر المفاهيم الأخرى. كان غريماس قد قصر مفهوم التشاكل في كتابه **الدلالة البنيوية** على تشاكل المضمون، في ما يرتبط بنظريته عن «المقوّمات المعنوية» أو «التحليل بالمقوّمات» (Analyse sémique)، بينما عمّمه راستيي (Rastier) ومن ثمّ جماعة في كتاب **بلاغة الشعر** (La Rhétorique de la poésie) على التعبير والمضمون معاً، بحيث يشمل التشاكل كافة تنوعات الخطاب الصوتية والنبرية والإيقاعية والمنطقية والمعنوية. والتشاكل عند راستيي هو «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»، بما يعنيه من أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة. ومعنى ذلك أن التشاكل ينتج من التباين(١٤).

---

(١٣) عكسه اللاتشاكل (Allotopie ou heterotopie).

(١٤) حول تاريخ المشاكلة وتطورها في علم اللغة الأوروبي الحديث قارن كل ما ورد في المدخل المفهومي أعلاه بتكثيف: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص** (بيروت؛ الدار البيضاء: =

لقد اهتم اللغويون العرب بالتشاكل من جانبه اللغوي، غير أنهم جعلوا الشعر ميداناً لتطبيقاتهم. ويعود ذلك ليس إلى أن علم البلاغة العربي الكلاسيكي قد حدّد «البديع» ضمن أقسامه. وقد اشتغل علم البلاغة العربية في توصيف وتصنيف وتلقيب الاستخدامات التشاكلية للغة، التي وجدت في الشعر العربي الكلاسيكي ميداناً خصباً لاختبارها، واشتقاق مفاهيمها. كان تضمين البديع في علم البلاغة يعبّر في الآن ذاته عن الإشكالية الكبرى في الفكر العربي ـ الإسلامي الكلاسيكي، وهي إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو بين الدال والمدلول. هذه الإشكالية حاضرة في علوم البيان العربية كلها.

٢ ـ يزخر شعر درويش بالتشاكلات اللغوية ـ الشعرية المتعددة الوظائف دلالياً وجمالياً. كي نفهم هذه الوظائف لا بد من التمييز بين القصيدة والرؤيا الشعرية. فالقصيدة هي شكل تنظيمي، لغوي ـ جمالي وإيقاعي هندسي، ومجازي للحالة أو الرؤيا الشاعرية، بينما التجربة أو الرؤيا الشعرية هي حالة حياة أو روح. القصيدة هي مفهوم شكلي هندسي قبل أي شيء آخر، بينما الرؤيا الشعرية هي مفهوم سديمي غير شكلي.

يسمح هذا التمييز بوضع الأولوية التي يعطيها محمود درويش للتشاكلات اللغوية ـ الشعرية المختلفة في إطار المحور البنائي للرؤيا الشعرية بغية استثمار كافة الأدوات الشعرية الممكنة لإنتاج ما يمكن وصفه بلغة جان كوهين بـ «الشعر المتكامل» الذي يستخدم الأدوات الصوتية ـ الدلالية في وقتٍ واحدٍ، متخطياً البنية الصوتية البحتة التي يقوم عليها «النظم» والبنية الدلالية البحتة التي تقوم عليها «قصيدة النثر» إلى القصيدة الصوتية ـ الدلالية أو «الشعر المتكامل»[١٥].

= المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص ١٩ ـ ٢٢. استناداً إلى: Algirdas Julien Greimas, *Semantique structurale: Recherche de methode* (Paris: Larousse, 1966); Francois Rastier, «Systematique des isotopies,» dans: Algirdas Julien Greimas, ed., *Essai de sémiotique poétique* (Paris: Larousse, 1972), pp. 80-106, and M. Groupe and J. Duboit, *La Réhtorique de la poésie: Lecture linéaire, lecture tabulaire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1977).

(١٥) يحدد كوهن مفهوم النظم في الفكر الأدبي الفرنسي كما يحدده الفكر الشعري العربي الحديث، وهو التمييز بين النظم والنثر. وفي ضوء تحديد كوهن فإن مثال «الشعر قبل شجاعة الشجعان» في الشعر العربي هي من قبيل النظم الذي لايعتمد من اللغة سوى عناصرها الصوتية البحتة، وليس من قبيل الشعر. بينما يصف قصيدة النثر بالقصيدة الدلالية التي تعتمد على الدلالة وحدها تاركة الجانب الصوتي في اللغة غير مستغلٍ. ويحذر من النظر إلى «النظم» أو إلى المستوى الصوتي كحلية زائدة في الشعر، ويرى أن الشعر المتكامل هو الذي يستخدم الأدوات الصوتية ـ الدلالية بشكل متكامل. ويدمج المستوى التركيبي ضمن المستوى الدلالي. انظر: كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٩ ـ ٢٦ و٥١ ـ ٥٣.

يبدي شعر درويش اعتناءً بالغاً ببناء القصيدة. ومن هنا يزخر شعره بالتشاكلات التركيبية النحوية التي تصب في مفهوم «المعادَلة» البلاغي العربي بمعناه الواسع. علينا أن نعيد مفهوم البلاغة العربية للتشاكل وسائر مفاهيمها الأخرى من الإطار المعياري إلى الإطار الإجرائي الوصفي الذي نشأت هذه المفاهيم في الأصل بواسطته. لم يقتنع درويش باستثمار التقانات البلاغية ـ اللغوية الجمالية الكلاسيكية فحسب بل حاول أن يبدع جماليات بلاغية ـ لغوية جديدة ليس لها خانة أو «تلقيب» أو «تصنيف» في الفهْرسة البلاغية الكلاسيكية. تتمفصل التشاكلات التركيبية ـ النحوية بوصفها إحدى درجات المعادلة والموازنة بعد توسيع مفهومها الإجرائي مع الهندسة الروحية المرهفة في معرفة العالم. الفعالية التنظيمية الهندسية للقصيدة تتأسس هنا على فعالية شعرية رؤيوية شرحها المتصوف الإسلامي النفّري الذي عاد إليه أدونيس ومحمود درويش وعبد الوهاب البيّاتي وغيرهم بجملته الشهيرة التي باتت مثلاً على التوتر بين عمق الرؤيا وضيق الشكل بقوله: «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة».

(١) «ولك الأيائل، إن أردتَ، لك الأيائل والسهول/ ولك الأغاني إن أردتَ، لك الأغاني والذهول/ إني ولدت لكي أحبَك»[١٦].

(٢) يوم كانت كلماتي/ تربةً. ./ كنتُ صديقاً للسنابل/ يوم كانت كلماتي/ غضباً. ./ كنتُ صديقاً للسلاسل/ يوم كانت كلماتي/ حجراً. ./ كنتُ صديقاً للجداول»[١٧].

(٣) «كوني شجراً لأرى ظلّك/ كوني قمراً لأرى ظلّك/ كوني خنجراً/ لأرى ظلك في ظلي/ ورداً في رماد»[١٨].

(٤) «حاولوا أن تخلعوا أسماءكم تجدوا يدي/ وحاولوا أن تنزعوا أثوابكم تجدوا دمي»[١٩].

(٥) «السفح أكبر من سواعدهم/ ولكنْ. ./ حاولوا أن يصعدوا/ والبحر أبعد من مراحلهم/ ولكن. ./ حاولوا أن يعبروا/ والنجم أقرب من منازلهم/ ولكن. ./ حاولوا

---

(١٦) محمود درويش، **أحد عشر كوكباً** (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٢)، ص ٨٣.

(١٧) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٢٥ ـ ٢٦.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٧٢ ـ ١٧٣.

(١٩) محمود درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٢٤٣.

أن يفرحوا/ والأرضُ أضيقُ من تصورهم/ ولكن. . / حاولوا أن يحلموا»[٢٠].

استخدم درويش في هذا السياق التشاكلات التركيبية التي تحيل في ظاهرها إلى «لعبة لغوية» ناتجة من عملية التقديم والتأخير، بينما هي في عمقها الدلالي تحيل إلى التداخل والتوحد والاندماج، وتنقل معرفة حلولية بالعالم: **«دمه في خبزه/ خبزه في دمه»**[٢١]، **«على صورتي خنجري وعلى خنجري صورتي»**[٢٢]، **«طريق دمشق/ دمشق الطريق»**[٢٣]، **«لي وجهٌ يحاول أن يراني/ سجّانُ! يا سجّانُ/ لي وجه أحاول أن أراه»**[٢٤] وتضرب هذه المشاكلة مرجعيتها عميقاً في تراث الشعر الصوفي العربي.

٣ ـ **من استثمار الجناس البلاغي إلى ابتكار جناس مقلوب**: يعني الجناس في البلاغة العربية الكلاسيكية استخدام مفردتين متطابقتين لفظياً بمعنيين مختلفين[٢٥]. ولقد استخدم درويش من الجناس الكلاسيكي شكله النمطي الذي يتمثل بالجناس الناقص (الجزئي): «تعود **السماء** رويداً رويداً إلى أهلها في **المساء**»[٢٦]، «ومن ليلٍ إلى. . . خيلٍ»[٢٧]، «صحراء **للصوت**، صحراء **للصمت**»[٢٨]، غير أنه لم يستخدم الجناس البلاغي الكلاسيكي التام (الكامل) إلا بشكل محدود جداً، بل طوّر درويش آليات الجناس القياسي في إطار مشاكلةٍ لغويةٍ جديدةٍ تقوم في شكلها على تكرار الكلمة في جملة واحدة بشكل دلالي جديد. ونعني بالجناس المقلوب أن درويش يخرق المشاكلة الجناسية الكلاسيكية فلا يستخدم الكلمتين متطابقتين لفظياً أو صوتياً بمعنيين مختلفين، بل يستخدم

---

(٢٠) محمود درويش، «طوبي لشيء لم يصل،» في: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

(٢١) محمود درويش، «قصيدة الخبز،» في: المصدر نفسه، ص ٥١٢.

(٢٢) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٩٥.

(٢٣) محمود درويش، «طريق دمشق،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٣٦٧.

(٢٤) محمود درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» في: المصدر نفسه، ص ٣٩٧.

(٢٥) استقر القدماء على تعريف الجناس بالاتفاق في اللفظ والاختلاف بالمعنى، غير أن ابن جني يخالف ذلك نسبياً، ويعرفه بـ «أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان». ويتطابق تحديد السجلماسي مع ماجاء لدى ابن جني. فلقد جمع السجلماسي عدة أنواع تعبيرية تحت جنس واحد وهو «التكرار» الذي عرّفه بـ «إعادة اللفظ الواحد بعينه وبالعدد أو بالنوع مرتين فصاعداً». قارن بـ: مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(٢٦) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً** (بيروت؛ لندن: رياض الريس، ١٩٩٥)، ص ٥٩.

(٢٧) محمود درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٤٠١.

(٢٨) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٩٨.

تكرار وحدة اللفظ، لا لتحقيق وظيفة جناسية بل لتكثير المعنى، ومحاولة خلق معنى ديناميكي توالدي أو معنى معنى في منظومة شعرية رؤيوية تشكل الرموز الديناميكية لغتها الرمزية المهيمنة على العالم الشعري. فالجناس المقلوب هو (التكرار) التام أو المتقارب للكلمة أو اللفظة الواحدة دون وظيفة جناسية تقليدية. إن وظائف الجناسية المقلوبة كثيرة التعدد تبعاً للسياقات الشعرية الرؤيوية، ويمكن تشخيصها وتتبعها وتحليلها على المستويين الأفقي والعمودي (الإبدالي):

٤ ـ **اللانهائية**: وتحمل حركة انفتاح على غير المرئي: «لي خلف **السماء سماء**»[٢٩]، «أحضر وراء **الشيء** عبر **الشيء**»[٣٠]، «افتح **لمنفاك منفى**»[٣١]، «لا اسم لنا يا غريبة»، «عند وقوع/**الغريب** على نفسه في **الغريب**» «هذا هو **الوقت**، لا وقت **للوقت**»[٣٢] «أطل على **الريح** تبحث عن وطن **الريح**»[٣٣] «**سأنتظر انتظاري**، كنت أعرفني»، «**يودعني الوداع**»[٣٤]، وما هو مجاور لها من نمط «إلا على **جسدٍ يصغي إلى جسد**»[٣٥].

أ ـ الامتدادية: وتبرز نحوياً في نسق جملة متواترة تقوم على حركة انتقال (من. . . إلى): «تمتد من **اليأس إلى اليأس**»[٣٦] «**الرمادي من البحر إلى البحر**»[٣٧]، «آتي من **الشهداء إلى الشهداء**»[٣٨]، عُدْ يا عُودُ. . . بالمفقود واذبحني عليه/ من **البعيد إلى البعيد**/ هلّلويا، هَلّلويا: كل شيء سوف يبدأ من جديد»[٣٩]، «ذهب **الماضي إلى الماضي** سريعاً دون أن يسمع مني كلمة»[٤٠].

ب ـ الجوانية: «**وجدت نفسي** قرب **نفسي**»، «وجدت **نفسي** ملء **نفسي**»،

---

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣٠) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٠٣ و٤٢٩.

(٣١) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٩٢.

(٣٢) محمود درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢: ، ص ٢٧٩.

(٣٣) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٢.

(٣٤) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٢٩.

(٣٥) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٤٦.

(٣٦) محمود درويش، «قصيدة الرمل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٤٥، ومحمود درويش، **سرير الغريبة**، ط ٢ (لندن: دار الريس، ٢٠٠٠)، ص ٣٥.

(٣٧) محمود درويش، «الرمادي،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٣٥٥.

(٣٨) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٠٤ ـ ٤٠٥.

(٣٩) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٤٧.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٥١.

«أَلِدُ الآن **نفسي بنفسي**»[٤١]، «وجدت **نفسي في نفسي**»[٤٢].

ج ـ **التوالدية** «يجدّد **في ذاته ذاته**»[٤٣]، «**أنا الغريبُ، وأنت منّي يا غريبُ!**»[٤٤]، «يخرج **الظل** من **الظل**»[٤٥] «كي أفسر **للظلال ظلالها**»[٤٦]، «أن يكون البحر والصحراء/ أغنية **المسافر للمسافر**»[٤٧]، «أعطي خطبة **الليمون لليمون**»[٤٨]، «مأواك رجوع **الريح للريح**»[٤٩]، «لم يحلم **جناح بجناح**»، «اختلط **الناي في الناي**»[٥٠] . . . «ولم أكن شبحاً لكي يمشوا **خطاي على خطايَ**»[٥١]، «لم يهبط على **ظلّه ظل**»[٥٢] «للموج أن يحبس **الموج**»[٥٣]، «لم يجد **أحد ههنا أحداً** يتذكر كيف خرجنا من الباب، ريحاً. . .»[٥٤].

د ـ **العمقية**: «**ضاع الرمل في الرمل**»[٥٥]، «**وأمشيها حصاراً في الحصار**»[٥٦].

٥ ـ **آلية الفجوة البينية بين اثنين (إبداع بلاغي)**: يبدي محمود درويش ولعاً شعرياً ـ جمالياً شديد التواتر والتكرار بالزوجية أو الاثنينية. تسمح الاثنينية أو الزوجية باستثمار البعد الصوتي المختلف لمساحة الوحدة والتباين فالفجوة بين اثنين. في المنهج الرؤيوي لشعرية درويش قد تكون هناك علاقة «إسرارية» بين الاثنينية أو الزوجية وسفر التكوين «النوحي» الإنقاذي الجديد للإنسان في العالم. كما إن هناك اثنينيات تفرضها دينامية الخطاب الشعري، لكن إجمالي الاتجاه الاثنيني أو الزوجي في شعر درويش يشير إلى قيمةٍ جماليةٍ تنطوي على دلالةٍ معرفيةٍ ترتبط بمعنى الشعر

---

(٤١) المصدر نفسه، ص ٢٩.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٤٤.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٤٦.
(٤٥) محمود درويش، «حالات وفواصل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٧٨.
(٤٦) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٧٨.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٤٨) محمود درويش، «أحمد الزعتر،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٤٧٢ و٤٨١.
(٤٩) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١١٩.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٦٦.
(٥١) المصدر نفسه، ص ٥٧.
(٥٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٥٣) محمود درويش، «قصيدة الأرض،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٢٤.
(٥٤) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٣٠.
(٥٥) درويش، «قصيدة الرمل،» ص ٤٩٨.
(٥٦) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤١٧.

كطريقة معرفة مباشرة وحدسية، أو مرهفة بالعالم. إذ إن بعض هذه الاثنينيات تنتمي إلى صور شعرية استعارية خالصة تنتمي إلى اثنينية الواحد.

أ ـ **البينية التامة والفجوة الشعرية**: تبدو هذه البينية ذات وظيفة جمالية صرف، لكن تكرارها الشديد التواتر يشير إلى أنها آلية جمالية يفكر بواسطتها الشاعر في إنتاج القصيدة خارج الواحد. قد تحيل البينية بطريقةٍ معقّدةٍ في إطار ما تحتمله الرؤيا الشعرية إلى زواجية نوح الأصلية في إنقاذ العالم من الطوفان، بعد أن دمّره الله وبكى عليه. «لأحمد المنسيّ بين **فراشتين**»، «وأحمد، كان اغتراب البحر بين **رصاصتين**»، «يا أيها الولد الموزّع بين **نافذتين لا تتبادلان رسائلي**»[٥٧] «سلاماً للسلام عليّ بين **قصيدتين**»[٥٨]، «عبثاً نغني بين **هاويتيْن**، فلنرحل ليتضح السبيل»[٥٩]، «بين **الفراغين** أمشي إليك وفيك»[٦٠]، «يتحرك المعنى بنا. فنطير من سفح إلى سفح رخامي، ونركض بين **هاويتين** زرقاوين. . .»[٦١]، «كان شيئاً يشبه الحب/ هواء يتكسر/ بين وجهيْن غريبيْن/ وموجاً يتحجّر بين صدريْن قريبين. . .»[٦٢]، «والحياة/ تموت كالكلمات بين **مسافريْن** إلى الجحيم»[٦٣]، «كنْ حبيبي بين **حربين**، على المرآة قالت. . .»[٦٤]، «هل كان هذا الطريق هباءً/ على شكل معنى، وسار بنا/ سفراً عابراً بين **أسطورتين**»[٦٥]، «من لغتي ولدت على طريق الهند بين **قبيلتين** صغيرتين عليهما قمر الديانات القديمة»[٦٦]، «هل كنت لي ضفتين»[٦٧]، «أحبك»، «ليل المهاجر بين **معلّقتين وصفّي نخيل**»[٦٨]، «بيني وبينك **صورتان**»[٦٩].

ب ـ **من الفجوة بين شيئين إلى الجمع بينهما**: ويتمثل هذا الاتجاه

---

(٥٧) درويش، «أحمد الزعتر،» ص ٤٦٩ ـ ٤٧٠ و٤٧٥.

(٥٨) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١١٣.

(٥٩) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٨٦.

(٦٠) محمود درويش، «كأني أحبك،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٢١٢.

(٦١) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٤٧.

(٦٢) محمود درويش، «حالات وفواصل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٨٥.

(٦٣) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٨٩.

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٦٥) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١٣.

(٦٦) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١١٥.

(٦٧) درويش، **سرير الغريبة**، ص ٢١.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٦٩) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٩٧.

التصويري المجازي في رؤية العالم البشري والكوني عبر اثنين. قد يكون ممكناً اعتبار ذلك من نوع الحوارية الداخلية المعقّدة في شعر درويش التي تختزل «الكل» في صورةٍ واحدةٍ. وعلى كل حال هذا هو أحد محدّدات الرمز التكويني، في أنه يجعل المخيلة الرمزية محطاً لتواترات رمزية: «**رأيت شهيدين يستمعان إلى البحر**»(٧٠)، ستقول طالبة: وما نفع القصيدة؟ شاعر يستخرج الأزهار والبارود من **حرفين**/ والعمال مسحوقون تحت الزهر والبارود في **حربين**»(٧١)، «وأما الخيل فلترقص طويلاً فوق **هاويتين**»(٧٢)، «ولا يرجعون إلى امرأةٍ **مرتين**»(٧٣)، «فرس على **وترين** ترقص ـ هكذا تصغي أصابعه إلى دمه، وتنتشر القرى كشقائق النعمان»(٧٤)، «أطل على لغتي بعد **يومين**»(٧٥)، «ونفتح **نافذتين** على شارع الظل. . .»(٧٦)، «أنا آدم **الجنتين**، فقدتهما **مرتين**»(٧٧)، «أمشي على حافة البئر: لي **قمران**/ واحد في الأعالي/ وآخر في الماء يسبح. . . لي **قمران/ واثقين** كأسلافهم، من صواب»(٧٨)، «وقديماً شرّدتني **نظرتان**»(٧٩)، «أرى **حمامتين** على الكرسي»(٨٠)، لا ليل يكفينا لنحلم **مرتين**»(٨١)، «مسّنا طرب جماعي أمام البرزخ المصنوع من **وترين**»(٨٢)، «كلما عانقت برج العاج فرت من يدي **يمامتان**»(٨٣)، «وينسون فينا نخيلاً **ونهرين**»(٨٤)، «العراق نخيل **ونهران**»(٨٥)، «هناك **حمامتان** بعيدتان/ ورحلة أخرى»(٨٦)، «ما بين **وداعين**»(٨٧)،

---

(٧٠) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥٣٢.

(٧١) محمود درويش، «وتحمل عبء الفراشة،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٥٦.

(٧٢) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٨٧.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٧٦) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ١٠٠.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٧٨) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٢.

(٧٩) محمود درويش، «حالات وفواصل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٥٩٦.

(٨٠) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٤٥.

(٨١) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٨٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٨٣) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٨٢.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٩١.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٨٦) محمود درويش، «عودة الأسير،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٣٣٥.

(٨٧) درويش، «الرمادي،» في: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٥٤.

«جئتني ويداك فيها **وردتان**»[88]، «**وحمامتان** ترفرفان على بقيّة عمرنا»[89]، غير أن هذه الوحدة مع الاثنين تحتمل الانشطار والانقسام: وانقسمت إلى **امرأتين**/ فلا أنا **شرقية**/ ولا أنا **غربية**/ ولا أنا زيتونة ظلّلت **آيتين**»[90].

٦ ـ **المشاكلة الطباقية**: يأخذ عنوان إحدى مجموعات درويش المرحلة الثانية «الرؤيوية» شكل مشاكلة لغوية يتعين على وجه التحديد في إطار تعاريف البلاغة العربية الكلاسيكية في شكل طباق سلبي **أحبك أو لا أحبك**[91] الطباق في البلاغة العربية الكلاسيكية هو نفسه **الطباق** (Oxymore) في البلاغة الفرنسية. الطباقية السلبية آلية بلاغية يعيد درويش إنتاج تقانتها في شكل: «**أحارب أو لا أحارب**»[92]، «**أعود ولا أعود**»[93]، «**أعود ولا أعود**»[94]، «**أعمل أو لا أعمل**»[95]، «**أريدك أو لا أريدك**»[96]، **أغنيك أو لا أغنيك/ أنت الفناء الوحيد، وأنت تغنيني لو سكتَ**»[97]، «**قد ذهب العمر، ولم أذهب مع العمر إلى هذا المساء**»[98]، ويذهب درويش إلى حدّ اقتراح طباقات سلبية تحتذي الآلية الإجرائية للطباق السلبي لكنها تخلق فيه علاقة جديدة تنتمي إلى المعرفي الشعري أكثر من انتمائها إلى اللغوي البحت: «كأني ما كأني»[99]، في الوقت الذي يستثمر فيه طباق الإيجاب: «**وتقاسمتني هذه الأمم القريبة والبعيدة**»[100] «كان لقائي قصيراً/ وكان وداعي سريعاً»[101]، «أن يبدأ **المد والجزر** في جسدي من جديد»[102]، «بلادي **البعيدة** عني... كقلبي/ بلادي **القريبة** مني

---

(٨٨) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٩٦.

(٨٩) محمود درويش، **جدارية محمود درويش**، ط ٢ (بيروت؛ لندن: دار الريس، ٢٠٠١)، ص ٣٨.

(٩٠) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١٦.

(٩١) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، وقد أعيد نشرها في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٩ ـ ١٧٥.

(٩٢) درويش، «أحبك أو لا أحبك،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ١٧.

(٩٣) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤١٨. يفصل درويش في القصيدة تأويل طباقه غير المباشر بحيث يكون المعنى كثيراً. فتحت كل من كلمتي «أعود»، «لا أعود» تحضر مخارج شعرية عميقة.

(٩٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٦٤.

(٩٥) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ١٨.

(٩٦) درويش، **سرير الغريبة**، ص ٨١.

(٩٧) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٤٦.

(٩٨) درويش، «الرمادي،» ج ٢، ص ٣٤٨.

(٩٩) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٧٠.

(١٠٠) درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» ج ٢، ص ٢٣٧.

(١٠١) درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً،» ص ٢٧٦.

(١٠٢) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٥.

كسجني»[١٠٣] «**البدايات** أنا و**النهايات** أنا»[١٠٤]، «هنا الخروج وهنا الدخول/ هنا الذهاب والإياب/ ولامكان هنا»[١٠٥]، «لم أكن **حاضراً**/ لم أكن **غائباً**/ كنت بين **الحضور** وبين **الغياب**/ حجراً. . . أو سحابة»[١٠٦]، «لم أكن **غائباً**/ لم أكن **حاضراً**/ كنت مختبئاً في القصيدة»[١٠٧]، «لا صوت **يصعد**، لا صوت **يهبط**/ بعد قليلٍ سنفرغ آخر ألفاظنا في مديح المكان»[١٠٨]، «في **داخلي خارجي**»[١٠٩]، «أغنّيك أو لا أغنيك أسكت، أصرخ، لا موعد للصراخ ولا موعد للسكوت. وأنت الصراخ الوحيد، وأنت السكوت الوحيد»[١١٠]، ويجمع فيه بين طباقي السلب والإيجاب وبين تطور الطباق إلى «مقابلة». يزخر شعر درويش بالمقابلات:

«بعُدنا عن الشجر، البحر فاصلة بيننا/ وها نحن بين **الطهارة والإثم شيئان يلتحمان وينفصلان/ كأن الأحبّة دائرة من طباشير**، قابلة **للفناء** وقابلة **للبقاء**»[١١١]، «**يغيب** الحاضر العلني/ يأتي الغائب السري»[١١٢].

تتخطى المشاكلة الطباقية حدود اللعبة اللغوية إلى اللعبة الشعرية. «لم أكن حاضراً/ لم أكن غائباً/ كنت بين الحضور وبين الغياب/ حجراً. . . أو سحابة»[١١٣]، «طباق الإيجاب حاضر/ غائب يتضمن فجوة وتبايناً وتوتراً تضيئه صورة: كنت. . . حجراً. . . أو سحابة. معي أنت **لقاء** دائم بين **وداع ووداع**»[١١٤]؛ **ففي** هذه الجملة الشعرية طباقية وجناسية مقلوبة في آن واحد. ما تصفه البلاغة العربية الكلاسيكية بالمحسنات البديعية هو جزء من عملية التصوير الفني المجازي في إحداث الفجوة الشعرية والتباين بين معنيين مختلفين: «**يؤرخني كاتبان: / العدو/ وعورةُ**

(١٠٣) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥٢١.
(١٠٤) درويش، «قصيدة الرمل،» ج ٢، ص ٤٩٨.
(١٠٥) درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» ج ٢، ص ٢٤٧.
(١٠٦) درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً،» ص ٢٧٥.
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٢٩٠.
(١٠٨) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٩٧.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ٩٦ و١٠٠.
(١١٠) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ١٥.
(١١١) محمود درويش، «النزول من الكرمل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢٢٢.
(١١٢) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٣٠.
(١١٣) درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً،» في: محمود درويش، **محاولة رقم ٧** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، ص ٢٧٥.
(١١٤) محمود درويش، «النهر غريب وأنت حبيبتي،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢٥٥.

طفل تسمّونه/ بردى/ وسمّيته مبتدا/ وأخبرته أنني قاتل أو قتيل»[١١٥].

في «قاتل أو قتيل» تتكثف الدلالة بشكل يتجاوز الحدود التحسينية البديعية. وتفضي التشاكلات الطباقية والصوتية المعنوية في سياق القصيدة إلى خلق علاقات غير تشاكلية أو فوق تشاكلية، فيما تطلق عليه السيميوتيقا الأدبية مفهوم Allotopie أو Hétérotopie، فتتخطى التشاكلية بالتالي حدود اللعبة اللغوية واستثمار التشاكل كـ «حلية» زائدة، إلى آفاق التجربة اللغوية ـ الشعرية، في توليد الدلالة الضمنية أو معنى المعنى التي غالباً ما يحكمها منطق الفجوة والتوتر والتباين بين طرفي التشاكل. تقع التشاكلات في سياق غير تشاكلي هو سياق الرؤيا الشعرية التي تشكل الرموز الديناميكية أداتها الأساسية في معرفة العالم.

وبلغة العلاقات التشاكلية يوظّف درويش الطباق شعرياً لإنتاج دلالة غير تشاكلية:

«كان المكان معداً لمولده: تلّةً من رياحين أجداده تتلفّت شرقاً وغرباً، وزيتونةً قرب زيتونةٍ في المصاحف تعلي سطوح اللغة»[١١٦].

يتطلب ذلك منهجياً تخطي الفهم اللغوي الصرف للطباق إلى الفهم الشعري بواسطة المقوم (Sème) أو «المقولة المعنوية» من جهة ورؤية الطباق عبر محور آخر هو المحور الإبدالي[١١٧].

يستثمر درويش في إطار هذه المقاربة الجديدة المقترحة الطباق صورياً، وينقله من حيز المحسّن «البديعي» إلى حيز الصورة الشعرية: «**أرتديك**، و**أخلع** الأيام/ لا تاريخ **قبل** يديك/ لا تاريخ **بعد** يديك»[١١٨]، أو لخلق دلالة من خلال الفجوة المعنوية الشعرية بين مقوّمين «والسجن **يتسع**. . . البحار **تضيق**»[١١٩]. «والوقت سرداب وعيناها نوافذ عندما **أمشي** إليها/ والوقت سرداب وعيناها ظلام حين **لا أمشي** إليها»[١٢٠]. ومدرسياً فإن **طباق السلب** يتمثل في «أمشي ولا أمشي»، لكن الإبدال يظهر هنا من خلال جدلية المقيد/ المفتوح، المظلم/

---

(١١٥) محمود درويش، «طريق دمشق،» في: المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

(١١٦) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٩.

(١١٧) Paragramme

(١١٨) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٨٧.

(١١٩) المصدر نفسه، ص ٣٩٨.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٤١٨.

المنير. وتحضر هذه الجدلية لفظياً تحت جدلية النوافذ/ الظلام في إطار صورة شعرية استعارية: «الوقت سرداب». وفي قصيدة (الرمادي) يكتب درويش «**من رآني قد رأى وجهك ورداً في الرماد**»[١٢١]، تنتمي هذه الجملة إلى صورة شعرية استعارية مجازية (وجهك ورد) في الآن الذي تنتمي فيه إلى عملية إبدالية طباقية على مستوى المقوّم المعنوي: الورد = تفتح وحياة وتعدد ألوان، والرماد = خمود وموت ولون واحد. وهذا ما نجده في صورة شعرية مركبة «**حيث تكونين دمي يمطر أو يصعد في أي اتجاه كالنباتات البدائية**»[١٢٢] «دمي يمطر» صورة شعرية تامة، لكن الطباقية الإبدالية الضمنية تتمثل في حركتي الصعود والهبوط المطريين، وتحيل الحركة على مضمون أفلوطيني محدث «تموزي» للأرض، يزهر فيه دم تموز أو المسيح أو البعل غطاء أخضر أو «نباتات». وفي «طريق دمشق»، «وبين **اللقاء** وبين **الوداع**/ أودع موتي وأرحل»[١٢٣]. ويجد الطباق المعنوي (الإبدالي) فوق اللفظي ذروة له في شعر درويش «قال: **انتحرت. وردّ معتذراً: أتيت**»[١٢٤].

يحيل الانتحار في إطار الشاعرية الفلسفية ـ اللغوية لدرويش إلى الموت والموت الافتدائي بينما يحيل المجيء إلى الحياة والانبعاث. «قال انتحرت/ وردّ معتذراً: أتيت./ وقال حارسه: رأيت القمح ملء يديه/ عند الانتحار/ كانت يداه خريطتين: خريطة للحلم تمطر حنطةً/ وخريطةً لمحاورات الانتظار»[١٢٥]. إن الإبدال الطباقي يفضي هنا إلى الدلالة التموزية. يحاول درويش أن يستخدم كل تقانات اللغة الممكنة لخلق شعرية عظيمة. يندرج في هذا السياق استخدامه التشاكلي للطباق في ما اصطلحنا على وصفه بالصورة التشاكلية: «وأريد أن أتقمص الحراس:/ قد كذب الزمان عليه. أشهد أنه ضد **البداية**/ أنه ضد **النهاية**/ كانت الزنزانة الأولى **صباحاً**/ كانت الزنزانة الأخرى **مساءً**/ كان بينهما **نهار**»[١٢٦].

٧ ـ **التوكيد اللفظي**: يستخدم درويش بوتيرة مرتفعةٍ آلية التوكيد اللفظي. إن وظائف التوكيد اللفظي مختلفة حسب سياقها، لكنها تأخذ في الشعر وظيفة

---

(١٢١) درويش، «الرمادي،» ص ٣٤٩.
(١٢٢) المصدر نفسه، ص ٣٥٥.
(١٢٣) درويش، «طريق دمشق،» ص ٣٧٥.
(١٢٤) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٣١.
(١٢٥) المصدر نفسه، ص ٤٣٣ ـ ٤٣٤.
(١٢٦) المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

زيادة المعنى أو تكثيره. الزيادة في المبنى زيادة في المعنى. وهي تتخطى لدى درويش حدود العلاقة اللغوية الصرف إلى علاقة شعرية مجازية مفتوحة في النسيج الاستعاري للغة الشعرية الرمزية الديناميكية. يستخدم درويش آليات التوكيد اللفظي البسيط، كما يحاول خلق آليات جديدة مفتوحة على علاقات المماثلة بين شيء معروف وشيء مطلق لانهائي.

أ ـ التوكيد اللفظي البسيط (الصلب): ويتنمذج في: «هو الآن يرحل عنّا، ويسكن يافا/ ويعرفها **حجراً حجرا**»[١٢٧]، «غني فروسية الصاعدين إلى/ حتفهم **قمراً قمراً** في زقاق العشيقة. غني طيور الحديقة/ **حجراً حجراً**. كم أحبك أنت التي قطّعتني/ **وتراً وتراً**. . .»[١٢٨]، «جسداً جسداً»، «**شظايا شظايا**»[١٢٩]. وتبدو وظيفة التوكيد اللفظي البسيط جماليةً أكثر منها دلاليةً بالمعنى الرمزي الديناميكي الذي يفتح اللغة على عالم غير مرئي أو جديد.

ب ـ التوكيد اللفظي الممتد أو «المرن» ووظيفته الشعرية الرمزية أو المماثلية: ينتج التوكيد اللفظي حساً شعرياً «باللانهائي» و«الأبدي». يصدر هذا النوع من التوكيد عن علاقات مماثلة (رمز ديناميكي) تفتح العالم الشعري في اللانهائي أو المطلق: «غريبان/ إن **الجبال الجبال الجبال**. . .»[١٣٠]، «غريبان/ إن **الرمال الرمال الرمال**. . .»، «غريبان/ إن **الشمال الشمال الشمال**. . .»[١٣١]، «كأن يديك على جبهتي لحظتان/ **أدور أدور**/ ولا تذهبان/ **أسير أسير** ولا تأتيان/ كأن يديك أبد/ آه، من زمنٍ في جسد»[١٣٢]، «وتبكين زنبقةً ذبلت في الرسالة/ ثم تنامين **وحدك وحدك وحدكِ**/ يشهق موت بعيد»[١٣٣]، «تزحف الصحراء/ تلتف على خاصرتي/ **تمتد تمتد**/ وتلتف على صدري، **وتشتد وتشتد**، ولا أغرق. . . **ولا أغرق. . . ولا أغرق**»[١٣٤] **أنت الآن تتسعين/ أنت الآن تتسعين/ أنت الآن تتسعين**[١٣٥]، «كان **يسألها ويسألها ويسألها**: متى تأتين من ساعات هذا السجن

(١٢٧) محمود درويش، «عائد إلى يافا،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج ٢، ص ٧٧.
(١٢٨) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ١١ ـ ١٢.
(١٢٩) المصدر نفسه، ص ١٥.
(١٣٠) درويش، «موت آخر وأحبك،» في: درويش، **محاولة رقم ٧**، ص ٣٢١.
(١٣١) المصدر نفسه، ص ٣٢٢.
(١٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧.
(١٣٣) المصدر نفسه، ص ٣٢٨.
(١٣٤) درويش، «الرمادي،» ص ٣٥١.
(١٣٥) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٩٩.

أو من رئتي»[١٣٦]، «جاء الليل. جاء الليل. . . جاء الليل/ من يدها ومن نومي»[١٣٧]، «الكمنجات تحرق غابات ذاك الظلام **البعيد البعيد**»[١٣٨]، طائرات طائرات طائرات»[١٣٩]، «والأغاني **شرّدتني شرّدتني**»[١٤٠]، «وموتاي الذين يحاصرون الليل/ يقتربون من صدري، ويزدحمون في صدري/ **ولا يصلون لا يصلون**»[١٤١]، «أريد الانتحار الانتحار الانتحار»[١٤٢]، «سأذهب في دمي الممتد **فوق البحر فوق البحر فوق البحر**. هل بدأ النزيف؟»[١٤٣]، «وانهمرت **كتابات كتابات**، وكان الجنْد **يتنصرون يتنصرون**»[١٤٤]، «غير أني قد **تغيّرت تغيّرت/ تغيّرت**/ تصببت بروقاً وشجر»[١٤٥]، «وتولد رمانة في الصخور التي دجّنتني، وتجعلني عاشقين/ **بعيداً. . . بعيداً**»[١٤٦]، «واعترفت/ وحائط الإعدام يحملني **إليك إليك**»[١٤٧]، «والذكريات، تمر مثل البرق في لحمي، وترجعني/ **إليكِ إليكِ**. إن الموت مثل الذكريات كلاهما يمشي **إليكِ إليكِ**»[١٤٨]، «على سطح هذا الحصان **الكبير الكبير**/ الحصان المحاصر بين المياه وبين المياه»[١٤٩]، «رأيت رأيت عصفورين يحتلان قبعةً/ **رأيت** الذكريات تفر من شباك جارتنا. . .»[١٥٠]، «الحلم جاء الحلم جاء»[١٥١]، «تنفجرين تنفجرين»[١٥٢]، «تنفجرين تنفجرين تنفجرين في صدري وذاكرتي»[١٥٣].

---

(١٣٦) المصدر نفسه، ص ٣٩٩.

(١٣٧) المصدر نفسه، ص ٤٠٠.

(١٣٨) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٢٨.

(١٣٩) يكرر درويش مرات عديدة هذا التوكيد اللفظي في القصيدة نفسها. المصدر نفسه، ص ٣٩٧.

(١٤٠) محمود درويش، «كان ما سوف يكون: إلى راشد حسين،» في: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٤٦٥.

(١٤١) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٩٠.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ٤١٣.

(١٤٣) المصدر نفسه، ص ٤١٨.

(١٤٤) درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» ص ٢٤٩.

(١٤٥) درويش، «النهر غريب وأنت حبيبتي،» ص ٢٥٦.

(١٤٦) درويش، «النزول من الكرمل،» ص ٢١٨.

(١٤٧) درويش، «عودة الأسير،» ص ٣٢٩.

(١٤٨) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٤١.

(١٤٩) درويش، «طريق دمشق،» ص ٣٧٦.

(١٥٠) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٨٦.

(١٥١) المصدر نفسه، ص ٤٢٢.

(١٥٢) المصدر نفسه، ص ٤٢٨.

(١٥٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٧.

ج ـ التوكيد اللفظي لتكثير المعنى: تحضر هذه المشاكلة اللغوية ـ الجمالية في شكل تكرار للفظ أو الكلمة على مستوى تركيب لغوي ـ شعري ـ إيقاعي ممتد أو مقطعي. ينتج هذا التوكيد التكراري تكثيراً جديداً للمعنى.

«ونغني القدس: / يا أطفال بابل/ يا مواليد السلاسل/ ستعودون **قريباً**/ و**قريباً** تكبرون/ **وقريباً** تحصدون القمح من ذاكرة الماضي/ **قريباً** يصبح الدمع سنابل/ آه يا أطفال بابل/ ستعودون **قريباً**/ و**قريباً** تكبرون/ **وقريباً**/ **وقريباً**/ **وقريباً**/ هللويا/ هللويا»[١٥٤]. «وتحت سماء الأناجيل يركض طفل بلا سببٍ، يركض الماء، والسرو يركض، والريح تركض في الريح، والأرض تركض في نفسها: قلت: لا تسرعي...»[١٥٥]، «شال الحمام يطير/ وسرب الحمام يطير/ وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً/ على وجهها وتطير/ وروحي تطير كعاملة النحل، بين الأزقة...»[١٥٦].

٨ ـ المشاكلات الصوتية والحروفية: ما بعد اعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى:

أ ـ فصّلت البلاغة العربية الكلاسيكية، مستندةً إلى اللغويين العرب بشكل تلقيبي وتصنيفي شديد الصرامة، إشكاليات العلاقة بين الصوت (اللفظ) والمعنى في اللغة العربية. هذه الإشكالية هي في الواقع الإشكالية الرئيسية لكافة العلوم البيانية العربية الكلاسيكية: اللغة والبلاغة وعلم الكلام. لقد حسمت اللسانيات البنيوية الحديثة الجدل الكبير الذي قام في كافة الدراسات اليونانية واللاتينية والعربية حول العلاقة بين الصوت والمعنى، إذ تؤكد اعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، غير أن ممثلي تيار الشعرية مثل كوهين يرون أن هذا لا يصدق إلا على العلامة اللغوية (Signe)، فبمجرد ما ننتقل إلى النسق تبرز المناَسبة بين الصوت والمعنى[١٥٧]. ومقابل ما بات مسلماً به من قِبل الجماعة العلمية حول اعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، فإن الشعراء عموماً والشعراء الرؤيويين أقل تسليماً بذلك. وفي إطار شعراء الرؤيا فإن اعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى ليس لها أي وزن، إذ دأبت الشعرية الرؤيوية الفرنسية الحديثة مثلاً مع

---

(١٥٤) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٧٣ ـ ٧٤.

(١٥٥) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٥٢.

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(١٥٧) كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٧٥.

رامبو كما الشعرية الصوفية العربية والرؤيوية العربية الحديثة مع أدونيس ومحمود درويش على إسناد «قيم تعبيرية» و«إخفائية» خاصة للعلاقة بين الصوت والمعنى تتخطى علاقة التناسب إلى علاقة إخفائية من نوع شعري ـ معرفي.

ب ـ يمكن القول من منظور إجرائي، إن كل ما تلقبه وتصنفه البلاغة العربية في علاقات هذه الإشكالية يقع في إطار مفهوم التشاكل في السيميوتيقا الأدبية الحديثة. وفي إطار هذا المفهوم الأخير تحضر المشاكلة الصوتية في شعر درويش بوصفها من أكثر المشكلات الجمالية ـ اللغوية ـ الشعرية وضوحاً وتواتراً في بنائه للقصيدة، غير أن المشاكلة الصوتية في شعر درويش سرعان ما تتحدى المفهوم الإجرائي إلى مفهوم معياري يسند قيمة تعبيرية رؤيوية للعلاقة بين الصوت والمعنى، في ما يمكن وصفه بـ «الرمزية الصوتية» التي تمثل عنصراً تكوينياً من مكوّنات الرمز الديناميكي الرؤيوي. وهذا المفهوم متجذر في تشبع شعر درويش بالعلاقة الرؤيوية الأفلوطينية المحدثة بين الصوت والمعنى، وهي بالنسبة إلى شعراء الرؤيا علاقة مفتوحة لا ترتهن بتأويلات نهائية.

ج ـ استثمار آلية «المعادلة» وخلق علاقات «إخفائية» بين الصوت والمعنى:
تقترب بعض أوجه «المعادلة» في الفكر البلاغي العربي الكلاسيكي، ولا سيما منها بعض أوجه الجناس الناقص من جناس الحرف (Allitération) في البلاغة الفرنسية[١٥٨]، المتمثل بتكرار استخدام الفونيمات المتجانسة، الذي استعمله الشعراء الفرنسيون جميعاً؛ هذا التراكم الصوتي أقرب إلى ما تعنيه البلاغة الفرنسية بجناس الحرف من خلال تكرار الفونيمات (الأصوات). ويعتبر كوهين أنها تتمتع بوظائف التماثل الصوتي الداخلي مقارنة بالتماثل الصوتي الخارجي الذي تمثله القافية[١٥٩].

المعادلة هي آلية تشاكلية تركيبية، أي أنها تتم على المستوى التركيبي. وقد أغرق اللغويون العرب بدراسة أوجهها وأنواعها. وتتمثل وظائفها الجمالية ـ الشعرية العامة في شعر محمود درويش في اختبار جماليات «اللعب باللغة»، لكنها تتخطى الجانب اللغوي الصرف إلى إبراز التباين داخل العلاقات

---

(١٥٨) Aliteration لجناس الأحرف الصامتة (Consonnes) وAssonance للحروف الصوتية (Voyelle).
(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٨٢.
يضرب كوهن على ذلك مثالاً معروفاً من شعر فرلين: Vous me le murmurez rameures et rumeures.
فيتجانس فيه (١٥) فونيماً من مجموع (٢٣). فيتكرر الصوت (r) ست مرات، و(m) خمس مرات، و(u) أربع مرات.

التشاكلية، وإنتاج حس بالفجوة الدلالية، كالتشاكل أو «المعادلة» بين «حقيقتي» و«حديقتي»، في: «**أنت حقيقتي**، وأنا سؤالك/ لم نرث شيئاً سوى اسمينا/ **وأنت حديقتي** وظلالها...»[١٦٠]، والتشاكل أو «المعادلة» بين «يوجعني ويرجعني» في: «وكل نبضٍ فيك يوجعني ويرجعني إلى زمن خرافي، ويوجعني دمي»، «الصيف والسيفُ»[١٦١]، «نهايتي، بدايتي، حكايتي». «لم يكن بعد لاسمي ريش فأقفز **أبعد بعد** الظهيرة»[١٦٢]، أو «**عدْ يا عود**»[١٦٣]. غير أن هذه الآلية كثيراً ما تأخذ في شعر درويش بعداً مجازياً رؤيوياً معقداً ومكثفاً، تندمج فيه فعالية المشاكلة اللغوية ـ الشعرية بفعالية المجاز الشعري والرمزية الديناميكية الخالقة لعالم رؤيوي جديد: «**ووحدك كنت وحدك يا وحيد**»[١٦٤]. وجمعت صوتي كله لأكون أهدأ من دم/ غطى دمي/ دمهم أمامي/ يسكن المدن التي اقتربت»[١٦٥]، «وفي كلّ **حلم** أرمّم **حلماً** و**أحلم**»[١٦٦]، «كان بعيداً وبعيداً ونهائيّ **الغياب**/ دخّن الكأس... /**تَلاشى**/ كغزالٍ **يتلاشى**/ في مروجٍ **تتلاشى في الضباب**»[١٦٧]، «في انتظارك لم أنتظرك، انتظرت الأزل»[١٦٨].

يفكر درويش بمستوى الرمزية الرؤيوية الصوتية التي تتخطى المفهوم العلمي لاعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، بحيث تكون للتشاكلات اللفظية قيمة تعبيرية، فدرويش لا يأخذ على محمل الجد نظرية اعتباطية اللغة، ويكتشف علاقات شعرية ما بين الصوت والمعنى في ما هو أبعد من «لعب اللغة». يستخدم درويش التراكم الصوتي لتكثير المعنى، ولبناء علاقات جمالية ـ شعرية جديدة ترتكز على مخزون رمزي معرفي في نظرية معرفة الله أو العالم الأفلوطينية المحدثة:

ـ «**وهرولت الجهات إلى الهيولى/ هلّلويا... هلّلويا... كل شيء سوف يبدأ من جديد**»[١٦٩].

---

(١٦٠) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٣٩.
(١٦١) المصدر نفسه، ص ١٩.
(١٦٢) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٥.
(١٦٣) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(١٦٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٦٤.
(١٦٥) درويش، «طوبى لشيء لم يصل،» في: درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٢٩٦.
(١٦٦) درويش، «موت آخر وأحبك،» ص ٣١٨.
(١٦٧) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٦٢.
(١٦٨) محمود درويش، **حالة حصار** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٢)، ص ٦٠.
(١٦٩) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٤٥.

ـ «لا أنا الآن إلا هي، الآن فيّ، ولا هي إلا أنا في هشاشتها»[١٧٠].

ـ «واحملي لابن عمي سلامي صدىً للصدى وهذا الصدى صدى»[١٧١].

ـ «فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كلّ الحقيقة: عنكم وعنّا. . . وعنّا وعنكم»[١٧٢].

ـ «وأنا أنا، هل أنت أنت؟/ أنا هو/هو من رآك غزالةً ترمي لآلئها عليه/ هو من رأى شهواتك تجري وراءك كالغدير/ هو من رآنا تائهين توحّدا فوق السرير»[١٧٣]، «وأنا هي. هل أنت أنت؟»[١٧٤].

ـ أنا من هنا. . . أنا ههنا. . . وأمشط الزيتون في هذا الخريف

أنا من هنا. وهنا أنادي أبي: أنا من هنا

وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا

أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. وأنا أنا

ودنا الصدى، كسر المدى. قامت قيامته. صدى وحده الصدى

دوى الصدى. . . أبدا هنا أبدا هنا. . . وغدا الزمان غدا

بدا شكل الصدى بلدا هنا ورد الردى، فانكسر

جدار الكون يا أبتي صدى حول الصدى ولتنفجر

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

---

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(١٧١) المصدر نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(١٧٢) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٥٠.

(١٧٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(١٧٤) المصدر نفسه، ص ٨٢.

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا.

تتكون التشاكلات الصوتية ـ المعنوية هنا مما تسميه السيميولوجيا الأدبية «المعيّنات» (Les Lexis)، وهي كل ما يحيل على هيئة الخطاب الشعري، وما يتصل بها من زمان ـ مكان: (أنا، هنا، الآن). وبتعبير آخر هي الضمائر والظروف وأسماء الإشارة. . . إلخ[١٧٥]. يأخذ التفاعل بين التشاكلات الصوتية والمعنوية والجمالية عموماً، شكل لغةٍ «مندلعةٍ»، « متشظية» و«سكرانة» في ما قد يسمح منهج «الشطحات» اللغوية في الرؤيا الصوفية الشرقية بتفسيره معرفياً ودلالياً. تتخذ هذه اللغة «السكرانة»، «المندلعة» شكل استثمار مطور للحروفية العربية الصوفية تقترب في منهجها العرفاني (الغنوصي) من «شأشاة» و«هأهأة» حسين بن المنصور بن الحلاج في «لي حبيب حبه حشو الحشا/ إن يشا يمشي على قلبي مشى/ روحه روحي وروحي روحه/ إن يشا شئت وإن شئت يشا». وما يعطي وجاهة لهذا المنهج هنا هو أن التشاكلات تقوم على دلالة «إخفائية» للمكان أو للأرض. ومن هنا تهيمن في هذه التشاكلات الجمالّية الظروف المكانية التي هي مكانية بنفسها، لكنها في الرؤية الشعرية تقوم مقام الأرض، وتدل على التجذر الروحي ـ النفسي فيها.

وفي «**قال المسافر للمسافر: لن أعود كما. . .**»[١٧٦]، يستثمر درويش منهج «المحاورات»، العرفاني الذي عرف به النفّري، ويطوره في دلالة جديدة تنجلي في دلالة البدء ـ «الجذر الأول» الأرض، كما تنجلي الأرض في البدء المكوّن الخالق للعالم: المعنى أو اللّه أو المطلق. تتفاعل علاقات الحضور التي تتمثل بضميري المتكلم (أنا) والمخاطب (أنت) مع علاقات الغياب

---

(١٧٥) مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ص ١٥١، استناداً إلى معجم كريماس وكورتيس باعتباره يعكس ما استقرت عليه النظرية السيميوتيقية.

(١٧٦) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١١٠ ـ ١١٤.

(الغيب)[١٧٧]. تأخذ الكتابة فعلاً عرفانياً بتاريخ بدء الفلسطيني في تكوين الأرض ـ الإلهة. هذا الفعل تموزي يخضر فيه السراب، ويتحول الاسم في علاقته مع المعنى إلى غمام أي إلى مطرٍ خالقٍ باعثٍ كامنٍ:

وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

وكيف جئت، ومن تكون غداً،

ضع اسمك في يدي، واكتب

لتعرف من أنا، واذهب غماما

في المدى...

فكتبت: من يكتب حكايته يرثْ

أرض الكلام، ويملك المعنى تماما[١٧٨].

هذه تشاكلية بين معيّنين أساسيين هما: معيّن الحروفية التي تتسم بهيمنة حرفي النون والفاء، وبالتفاعل التشاكلي بين ضمير الأنا وظرف المكان. هذه المعيّنات تحيل دلالياً على التجذر في البدء ـ الجذر الأول للفلسطيني أو الأرض، بمنهج صوفي أفلوطيني محدث، تتحاور فيه الـ «أنا» مع الـ «أنت» في الـ «هنا». تقوم الـ «أنت» مقام الـ «هو» في النظرية العرفانية الصوفية الأفلوطينية المحدثة، فالمحاورة هي بين «أنا» و«هو» المعنى «أي الله ـ المطلق»:

أأنا أنا؟

أأنا هنالك أم هنا؟

في كلّ «أنت» أنا

أنا أنت المخاطب، ليس منفى

أن أكونك، ليس منفى

---

(١٧٧) المصدر نفسه، ص ١١٢.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٣.

أن تكون أناي أنت. وليس منفى

أن يكون. . .[١٧٩].

٩ ـ الحروفية: يعود درويش بالشعر إلى ينابيعه الأفلوطينية المحْدثة من حيث إن الشعر هو اللغة العليا للعالم. هناك في كل شاعر عظيم فيوضات أفلوطينية محدثة، تعطي الحرف قيمةً رؤيويةً خالقة عليا تتخطى حدود الفهم اللغوي للمشاكلة. إذ ليست الأفلوطينية المحدثة سوى التعبير الرؤيوي عن العالم. وفي هذا التعبير يغدو الرمز الديناميكي عبارةً أخرى عن المماثلة اللاهوتية (Analogie) الرمز والمماثلة كشفيان واكتشافيان، يقودان إلى الغياب أو إلى الله أو إلى المطلق. النص القرآني الذي يعتبر أحد أبرز مصادر درويش التخييلية المجازية والمعرفية يزخر نفسه بهذه الحروفيات، مثل ﴿**كهيعص**﴾[١٨٠]، في مستهل «سورة مريم». . . إلخ، وهي التي أحجم اللغويون العرب الكلاسيكيون عن قنونتها، بحكم انشغالهم الأساسي بتأسيس البيان مقابل العرفان أو الغنوص الموروث من المدارس الكلامية ما قبل ظهور الإسلام، ولا سيما في الجدل اللاهوتي في بيزنطة بين القرن الثاني والقرن السادس.

وعلى سبيل المقارنة الحديثة، اشتركت الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر مع «الحروفية» الإسلامية بشكل أو آخر في ثلاثة جوانب:

الأول: جانب إسناد وظائف معرفية شعرية عليا بالعالم لحروف Voyelle أو العلّة الشفوية (A.O.U...)، التي تتسم بأشكالها الصوتية الدائرية وبالكبر الصوتي بالنسبة إلى أحرف العلة غير الشفوية التي توحي بالصغر. وهذا ما يرتبط في تاريخ الشعر ـ الرؤيا أكثر ما يرتبط بقصيدة رامبو التي تحمل هذه العنوان، التي يسند فيها إلى أحرف العلة الشفوية وظائف معرفية أفلوطينية محدثة عليا. لكن الفرق هو أن رامبو يسند إلى حروف العلّة الشفوية تلك الوظائف، بينما تسند المعرفة الشعرية الصوفية العربية والشرقية عموماً هذه الوظائف إلى كل الحروف، مترجمةً العالم إلى حروف ـ أرقام في معرفة رقمية إخفائية بالعالم تمثل إحدى أهم مراحل تطور تاريخ الرقمية في عالمنا اليوم. يصدر ذلك عن الشعرية أو علم الجمال الفلسفي التي تتعارض هنا مع الشاعرية العلمية أو علم الجمال العلمي الذي ينظر إلى الفونيمات كوحدات لغوية غير دالة، لكنه ينظر

---

(١٧٩) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(١٨٠) **القرآن الكريم**، «سورة مريم،» الآية ١.

إلى الجماليات الإيقاعية والوزنية على أنها تنتمي إلى علم اللغة وليس إلى علم الموسيقا، وأنها ليست عنصراً مستقلاً بل جزء من مسلسل الدلالة[١٨١].

الثاني: «القوة الإخفائية» (Occultisme)، الرمزية التي تقود إلى الجانب «الكهاني» الذي بلوره مالارميه في قصيدة Herodiade في إطار بلورة خصائص العالم الشعري الرمزي: «النرجسية» (الشاعر موضوع ذاته) والملائكية (العالم الخاص للشاعر) والكهانية (الرموز الرمزية أو الإخفائية العليا للشاعر)[١٨٢]. وبما هو مشترك بين كهانية مالارميه وحروفية درويش، فإن بلوغ معرفة الرموز الحروفية محصور بالنخبة العارفة المصطفاة التي عرفت «المعنى» أي المطلق أو الله. كان لرامبو ولشعراء المدرسة الرمزية الفرنسية الكبار صلتهم مع الحروفية الإسلامية بشكل غير مباشر من خلال صوفية سويدنبرغ ذات المنابع الشرقية الأفلوطينية المحدثة، وطرحها كعلم أسمى للعالم، وولع الرمزيين بالفكرة الأفلوطينية المحدثة، وبتشويش الحواس ما قبل نشوء الحركة السريالية، ومقاربة الرمزية للعالم ما فوق الطبيعي مقابل طرح السريالية للعالم ما فوق الواقعي.

الثالث: جانب **المطابقات** (Correspondances) «البودليري»، أو التراسل بين الحواس، وهو منهج شعري ميتافيزيقي بشكلٍ كاملٍ، حيث يفضي الحسي إلى غير الحسي وفوق الحسي وما بعده. وتتبادل المحسوسات التجاوبات الروحية في ما بينها.

كان درويش مستوعباً مئةً بالمئة لهذين التراثين الشرقي السحيق والأوروبي ـ الفرنسي في منهج الرؤيا الشعرية. وكان بإمكان درويش أن يقول بما يلح عليه أدونيس من أن الحداثة الشعرية الغربية كانت في جوهرها تشوفاً للقاء مع معرفة الشرق، مما يعطي الذات فخامةً أصوليةً أو أسسيةً. في قصيدةٍ مبكرةٍ يؤسس فيها درويش لمرحلته الشعرية الجديدة ما بعد مرحلة «سجّل أنا عربي»، يكتب درويش: «**أعيدي إليّ حروف وجهي**»[١٨٣] الحبيبة ـ المخاطبة هي البلاد ـ الأرض المفقودة. تحيل حروف الوجه إلى دلالة شعرية معرفية عرفانية بالعالم، تبث الإلهي في الجسدي، والمجرد في المحسوس، والكلي في الجزئي. تأخذ هنا شكل الحروفية التي حولت الوجه الإنساني إلى حروف مقدسة منصبة على

---

(١٨١) كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٣١.

(١٨٢) فاولي، **عصر السريالية**، ص ٦٤ ـ ٦٨.

(١٨٣) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٥٥.

تقديس وجه الإنسان، فلكل شيء في الوجه قيمة حروفية عرفانية عليا، بوصفها تجلياً لصورة الله الذي خلق الإنسان على صورة وجهه. هذه هي بنوع من التبسيط فلسفة الحروفية في الصوفية الإسلامية الأفلوطينية المحْدثة، فلكل عنصر جسدي إنساني حرف، ولكل حرف رقم إخفائي يتصل بالله (حساب الجمّل).

(١) «صبوني بحرف **النون**، حيث تعب روحي سورة «الرحمن» في **القرآن الكريم**، وامشوا صامتين معي على خطى أجدادي، ووقع الناي في أزلي»[١٨٤].

(٢) «أسمع وحشة الأسلاف بين **الميم والواو** السحيقة مثل وادٍ غير ذي زرعٍ. وأُخفي تعبي الوديّ. . .»[١٨٥].

(٣) «البحر والصحراء حول اسمه/ العاري من الحرّاس/ لم يعرفا جدي ولا أبناءه/ الواقفين الآن حول «**النون**»/ في سورة «الرحمن»/ اللهم. . . فلتشهد»[١٨٦].

(٤) إذا كنتِ آخر ما قاله الله لي، فليكن/ نزولك **نون** الـ «أنا» في المثنى، وطوبى لنا[١٨٧].

١٠ ـ **امتصاص لغة المقدّس**: تتشاكل لغة درويش الشعرية مع لغة المقدّس، بما يعطي اللغة أبعاداً أونطولوجية وميتافيزيقية. يستوحي درويش أو يحاكي لغة النص المقدس التي تزخر بطاقات تأويلها العرفاني. يُعَنْوِنُ درويش إحدى مجموعاته المتكاملة بـ **أحد عشر كوكباً**[١٨٨] يحيل هذا العنوان منذ البداية إلى رمزية ديناميكية عرفانية مرتبط بالرؤيا التي تكشف، وتتصل مع روح الكوني: الكلمة الخالقة للعالم. يتواتر رمز الكوكب في شعر درويش، ويستمده من الصورة النبوية للنبي يوسف. من الممكن القول في ضوء نظرية الدلالة السياقية والوظيفية التي ترى أن معنى الكلمة هو مجموع السياقات التي تتكون منها، أن السياق الأساسي لرمز «كوكب» هو سياق معرفي رؤيوي كوني تندمج فيه رموز أخرى مثل «**البئر**» و«**الأب**» و«**الزيتونة**» و«**الآب**». . . إلخ. وتشرح علاقة المماثلة (Analogie)، الأفلوطينية المحْدثة دلالاته الميتافيزيقية، التي يغدو

---

(١٨٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٥٠.

(١٨٥) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٧١.

(١٨٦) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(١٨٧) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١٨.

(١٨٨) درويش، **أحد عشر كوكباً**.

فيها الإنسان والكون واحداً، وليس اثنين. «الموت» ليس «فناء» بل «مقام» آخر لـ «الحياة». في **جدارية** محمود درويش يخاطب الشاعر بضمير المتكلم الموت:

«ولي منك التأمل في الكواكب: / لم يمت أحد تماماً. تلك أرواح/ تغيّر شكلها ومقامها»(١٨٩).

تحضر علاقة التحولات الأفلوطينية (Métamorphoses)، في هذا التأويل. تقوم هذه التحولات على رؤية العلاقة بين الحياة والموت كعلاقة تحول باطني عرفانية بين الإنسان والكون، لا يموت فيها الإنسان بل يتحول إلى شكل ومقام آخر في عملية كونية متصلة. وتغدو الروح جزءاً من الكوني ممثلاً بالكواكب.

يزخر شعر درويش بعلاقات التشاكل النصي مع لغة النص المقدس التي رسخت اللسانيات لها مفهوم التناص والتداخل النصي. يمتص درويش لغة النص المقدس ويحوّلها في السياق الشعري ـ الدلالي للقصيدة. كل عملية تشاكل نصي هي عملية تأويل وتحويل، يغدو فيها النص المقدس كثيراً وليس جاهزاً:

«أعدّ لهم ما استطعت»(١٩٠)، وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل سبع سنابل، في كل سنبلةٍ ألف سنبلةٍ... هذه جثتي...»(١٩١)، «... سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف/ سبع سنابل بين يديّ. وفي كل سنبلةٍ/ ينبت الحقل حقلاً من القمح»(١٩٢)، باسم «التي تحيل إلى كلمة ـ فعل البسْملة في النصوص المقدسة»، و«سبحان التي أسرت بأوردتي إليها»(١٩٣)، «نحن نحب المحاريث أكثر مما نحب السيوف»(١٩٤)، «أعطنا خبز الكفاف»(١٩٥)، «أتغفر يا أبي»، «لم جئت بي»، «إلهي... يا إلهي»، «إلهي إلهي لماذا تخلّيْت عني/ وما زلت طفلاً. ولم تَمْتَحِنّي»(١٩٦)، «أبانا الذي في السموات»(١٩٧)، «أمشي على ماء البحيرة»(١٩٨)،

---

(١٨٩) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٥٢.

(١٩٠) درويش، «طريق دمشق،» ص ٣٦٣.

(١٩١) المصدر نفسه، ص ٣٧٦.

(١٩٢) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢١.

(١٩٣) درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» ص ٢٣٤.

(١٩٤) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٦٧.

(١٩٥) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٢١.

(١٩٦) درويش، **حالة حصار**، ص ٤٤.

(١٩٧) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٨٢.

(١٩٨) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٦٢.

وتحويلها الشعري الرؤيوي في سياق آخر إلى «الظل الذي يمشي على الماء»(١٩٩)، والتشاكل النصي مع صورة المسيح في «**كلوا حنطتي/ واشربوا خمرتي/ فسمائي على كتفيّ وأرضي لكم**...»(٢٠٠)، المحوّلة إلى تشاكل مع صورة مسيحانية ـ تموزية أو كنعانية عليا، بمعنى أنها تنتمي إلى نمط أعلى جماعي.

خامساً: أسطورة الأرض (المعنى والصورة)

١ ـ **الرموز الديناميكية الجذورية**: يزخر شعر درويش بالرموز الشعرية الديناميكية أو «الأصلية»: «**البئر**»، «**النبع**»، «**الكواكب**»، «**السماء**»، «**الأرض**»، «**شقائق النعمان**»، «**النهر**»، «**الزيتونة**»، «**القمح**»، «**الجسد**»، «**الخمر**»، «**الكأس**»، «**المعنى**»، «**الاسم**»، «**الموت**»، «**الحياة**»، «**الأخضر**»، «**المسيح**»، «**يوسف**»، «**كنعان**»، «**الميلاد**»، «**الأب**»، «**عناة**»، «**الهدهد**»، «**الجنس**»، «**آذار**»، «**الصبّار**»، **كإبدالٍ لـ** «**الصليب**»... إلخ. تتداخل هذه الرموز في شعر درويش، وتتبادل الوظائف في ما بينها، بحيث يقوم الرمز الديناميكي على قوة **التكثيف** (قوة تكثيف ودمج عدة رموز ديناميكية في رمزٍ واحدٍ) **والامتصاص والتحويل** (امتصاص ظلال الرموز الديناميكية، وتحويلها أو تخليقها من جديد)، **والإرجاع** (قابلية كل رمز على إثارة آثار دلالية أخرى واستدعائها شعرياً). تتسم كافة هذه الرموز الديناميكية التكوينية بالجذورية، إذ تمثل الأول أو الأصل في السياق الرؤيوي الشعري، في ما يسمح به السياق الشعري الدلالي في شعر درويش بوصفه حسب لغة درويش بـ «**توراة الجذور**» و«**لغز الميلاد**».

يخلّق درويش الأصل ـ الجذر التكويني الأول ويحنُّ إليه. ففي شعر درويش حنين سحيق إلى البدء ـ الجذر الأول في التكوين، أول النخل، أول التكوين، «**أول الأرض**»، «**أول الحب**»(٢٠١) «**أولى الأغنيات**»(٢٠٢) «**أول المطر**»(٢٠٣)، «**أول الدمع**»، و«**أول البكاء**»(٢٠٤)، و«**أول السطر**»(٢٠٥) و«**البئر**

---

(١٩٩) درويش، **حالة حصار**، ص ٩٣.

(٢٠٠) درويش، **سرير الغريبة**، ص ٢٠.

(٢٠١) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٧٠.

(٢٠٢) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٧٩.

(٢٠٣) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٢٠٤) محمود درويش، «الخروج من ساحل المتوسط،» في: درويش، **محاولة رقم ٧**، ص ٢٤٩.

(٢٠٥) درويش، «موت آخر وأحبك،» ص ٣١٩.

الأولى»[٢٠٦]، و«**أولى الحمامات**»[٢٠٧]، وأول «**الرحلة الأولى إلى المعنى**»[٢٠٨]، أو **المطلق**، و«**أول القصيدة**»[٢٠٩]. ليس «الأول» في الرؤيا الشعرية سوى أول «**التكوين**» أو أول «المعنى» (Sens) الخالق للكون. الكلمة ـ الخلق. يبدو حنين درويش إلى زمان البدء من نوع الحنين إلى زمن ملحمي كان فيه الإنسان واحداً مع العالم دون شقاق، ويعيش فيه الذئب مع الإنسان. هذا هو زمن العصور الشعرية في العالم ما قبل نزع الشعر عن العالم واغتراب الإنسان:

ـ «لا بد من ذاكرةٍ/ لننسى ونغفر حين يحل السلام النهائي ما بيننا

وبين الغزالة والذئب»[٢١٠].

ـ «هل أسات إلى إخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكةً يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟»[٢١١].

ـ «السلام هو الانتباه إلى الجاذبيّة في

مقْلتيْ ثعلبِ تغويان الغريزة في امرأة خائفة»[٢١٢].

ـ «سكوا حديد السيوف محاريث»[٢١٣].

ـ «نحن نحب المحاريث أكثر مما نحب السيوف»[٢١٤].

ـ «السلام انكسار السيوف أمام الجمال

الطبيعي، حيث يفلّ الحديدَ الندى»[٢١٥].

---

(٢٠٦) درويش، **حالة حصار**، ص ٧٢.

(٢٠٧) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٥٢.

(٢٠٨) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ١٣.

(٢٠٩) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٢١٠) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٧٠.

(٢١١) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٠.

(٢١٢) درويش، **حالة حصار**، ص ٩٦.

(٢١٣) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٢.

(٢١٤) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٦٧.

(٢١٥) درويش، **حالة حصار**، ص ٩٣.

ـ **«هل تصلح الطائرت محاريث؟»**[٢١٦].

ـ **«السلام هو الانصراف إلى عملٍ في الحديقة: ماذا سنزرع عمّا قليل؟»**[٢١٧].

الحنين إلى البدء في المستوى المعرفي الكوني للرؤيا الشعرية هو حنين إلى آخره أو إلى نهايته في السلام الكوني للعالم. تتشاكل إرادة أو «بشارة» الرائي ـ النبي مع إرادة الكلمة ـ البدئية ـ الخالقة للعالم في عودة الكون إلى زمانه الشعري الملحمي المتناغم. الحنين إلى البدء هو حنين لهذه الاستعادة. هذا هو حنين المخلّص، حنين المسيح أو المخلّص في الدورات الروحية الكبرى للعالم. درويش الرائي يحن إلى استعادة الأول ـ الأصل في زمنٍ صهيوني ينفيه، يعيّنه درويش بـ «**الزمن البربري**»[٢١٨]. ويعمل هذا الزمن القتل في الفلسطيني «**الشهيدة بنت الشهيدة وأخت الشهيد وأخت الشهيدة كنّة أم الشهيد، حفيدة جدّ شهيدٍ، وجارة عم الشهيد**»[٢١٩]. داخل «حالة الحصار» التي يحيل درويش مستواها المرجعي المتعيّن إلى حصار المحتلين الإسرائيليين لفلسطين، يبعث درويش حلمه الملحمي في سلام الروح وسلام الشعوب وسلام الكون بحيث «... يسكن الذئب مع الخروف، ويربض النمر مع الجدي، والعجل والشبل معاً وصبيّ صغير يسوقهما؛ والبقرة والدبة ترعيان تربض أولادهما معاً، والأسد يأكل تبناً كالبقر، ويمد الفطيم يده على حجر الأفعوان»[٢٢٠]. وتتحول السيوف إلى سكك والرماح إلى مناجل لا ترفع أمة على أمة سيفاً، ولا يتعلمون الحرب في ما بعد، بل يجلسون كل واحد تحت كرمته وتحت تينته[٢٢١].

٢ ـ **الأرض ـ الكلمة والأرض ـ المعنى**: تلتقي اتجاهات الحنين إلى الجذر ـ الأول كلها مع صورة واسعة هي صورة الأرض. تحضر هذه الصورة الكبرى في صور تشاكلية ـ لغوية ـ مجازية مبتكرة: «تجرحني غيمة في يدي: لا أريد من **الأرض** أكثر من هذه **الأرض**: رائحة الهال والقشّ/ بين أبي

---

(٢١٦) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٢١٧) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٢١٨) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٢١٩) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٢٢٠) **الكتاب المقدس**، «سفر أشعياء،» الأصحاح ١١، الآيات ١ ـ ٨.

(٢٢١) المصدر نفسه، «سفر ميخا،» الأصحاح ٤، الآيات ١ ـ ٥.

والحصان»[٢٢٢]، «وخفّت **الأرض** إذ ودعت **أرضها**»[٢٢٣]، «رمتني **الأرض** خارج **أرضها**»[٢٢٤]، «لا أرض فوق **الأرض** تحملني...»[٢٢٥]، «لا ألتفت خلفي لئلا/ أتذكر أنني مررت على **الأرض**. **لا أرض** في/ هذه **الأرض**»[٢٢٦]، «أنا «أنا **الأرض والأرض** أنت»[٢٢٧]، «ضاقت بي الزنزانة، امتدت بي **الأرض**»[٢٢٨].

تغدو صورة الأرض كثيرة ومتعددة ومترامية الأطراف، غير أنها تتكاثف كلها في الأرض المؤسسة الأولى، الأرض الكنعانية أي صورة الأرض الفلسطينية الأولى، الأرض ـ البدء، «**أرض كنعان البداية**»[٢٢٩]، التي يتجذّر فيها الفلسطيني. أرض فلسطين أو «**أرض كنعان البداية**» هي «أرض الكلمة الإلهية الخالقة»، فدلالة «الكلمة» المعرفية في سياقات درويش هي الله. يؤلْهن درويش الأرض بقدر ما يكنْعنها أو يعيدها إلى جذرها الفلسطيني الأول، فلسطين «**أرض من الكلمات**»، و«أرض الكلام»[٢٣٠]، وفي هذا السياق تقع دلالة **كتاب الأرض** الذي ترجع آثاره الدلالية إلى **الكتاب المقدّس**.

أ ـ «**الكلمة**» في السياق التأويلي الإرجاعي الدلالي السياقي نفسه هي «المعنى» (Sens) أي الله أو الكلي أو المطلق. تتواتر كلمة «المعنى» في لغة درويش الرؤيوية. إنها بالأحرى ليست «كلمة» مثل سائر الكلمات التي يستخدمها الشاعر، بل هي رمز رؤيوي تكويني أو جذوري خالق مشبع بالوجود، وبما هو بدئي في العالم، وبما هو بدئي للفلسطيني، يسجل بدءه وصيرورته وجذوريته في الأرض ـ الكلمة، الأرض المؤلْهنة في سياق «أسطورة الأرض» الدرويشية.

وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

---

(٢٢٢) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٣.

(٢٢٣) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٢٥.

(٢٢٤) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٧١.

(٢٢٥) المصدر نفسه، ص ١١٧.

(٢٢٦) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ١٥.

(٢٢٧) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥١٦.

(٢٢٨) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١٥٤.

(٢٢٩) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢٣٠) المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٣.

وكيف جئت، ومن تكون غدا(٢٣١).

ب ـ يحيل مفهوم «**المعنى**» في نظرية معرفة العالم العرفانية إلى العلاقة ما بين «**المعنى**» (Sens) و«**الصورة**» (Forme)(٢٣٢). يحضر الله في شعر درويش في صيغ متعددةٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ. غير أن من أبرز حالات حضوره هو صيغة «**المعنى**». ويتواتر في شعر درويش استخدام المعنى بهذه الدلالة لله: «. . . ويغنون كما غنيت للزيتون والتين/ وللجزئي والكلي في **المعنى** الدفين»(٢٣٣)، أي في الله أو المطلق. «مسنا شبق إلى **التكوين**: / من وتر يسيل الماء، من وترين يندلع/ اللهيب ومن ثلاثتهم تشع المرأة/ الكون/ **التجلي**. غنّ إسماعيل **للمعنى**، يحلّق طائر عند. . .»(٢٣٤) كم كنتِ/ **معنىً**، وصورته في أعالي الشجر»(٢٣٥). ونجد هنا مفهوم **التجلي**، وهو مفهوم أفلوطيني ـ محدث خالص، ويحيل إلى تجلي المعنى في «الصورة». في الصيغة التوحيدية التنزيهية للمعنى أو الله أو الحق (هو هو) التي صاغها محيي الدين بن عربي نقرأ «**هو هي لكن هي لا هو بل هو هو**»، أي الله يتجلى في الصورة لكن الصورة ليست الله بل الله هو هو.

ج ـ **توحيد المعنى (ألوهية الأرض)**: يشتمل شعر درويش على إحالات اتحادية وحلولية وتجلياتية في مقاربة العلاقة بين «المعنى» و«الصورة». يجعل الأرض

---

(٢٣١) المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٣.

(٢٣٢) في العلاقة الأفلوطينية المحْدثة بين «الله» و«الإنسان في معرفة العالم». يمثّل «الله» في هذه العلاقة قطب «المعنى» بقدر ما يمثل «الإنسان» قطب «الصورة». شكلت هذه العلاقة محور الجدل اللاهوتي الصاخب والمنقسم بشدةٍ حول طبيعة المسيح طيلة الفترة الواقعة بين القرن الثاني والقرن السادس. في تاريخ الأديان تحضر هذه العلاقة تحت عنوان العلاقة بين «المعنى» و«الاسم». آدون اليوناني المستعار من أدونيس المشرقي، هو السيد الإلهي للمدينة، أو أنه يحكم باسم الله. الاسم هنا عبارة أخرى للصورة. ليس وارداً هنا تتبع تاريخ هذه الإشكالية إلا من زاوية تأثيرها في صياغة مؤثرات الأفلوطينية المحدثة لرؤية درويش للعالم. صيغت هذه العلاقة بكيفيات مختلفة ومتناقضة منصبّة على طبيعة العلاقة بين الناسوت واللاهوت. كانت نظرية «التجلي» أحد أبرز الحلول النظرية الأفلوطينية المحْدثة لهذه العلاقة. وتلخصت في ما يكثفه محيي الدين بن عربي والفلسفة الصوفية الإسلامية عموماً في: «هو ليس هو، لكن هو هو». وهذه هي نظرية «الهو هو». كانت «النصيرية» أوّل من مذهبتها بشكل منظومي لاهوتياً في مواجهة «الحلولية» و«الاتحادية». في كل الأحوال نطرح هذه العلاقة من زاوية تأثيرها في تاريخ فهم الشعري وليس في ضوء تطور الأفكار الذي يحيل إلى التاريخ الفلسفي. ولقد قامت في مفهومها الشرقي ـ الإسلامي على نظرية «الفيض» أو «الكلمة»، التي خلق الله بواسطتها العالم. وعلى العموم كان تأثر فلاسفة العرب ـ المسلمين بنظرية العلاقة الأفلوطينية المحدثة بين المعنى والصورة في النظر إلى مفهوم الشعري أكبر بكثير من تأثرهم بالعلوم البيانية.

(٢٣٣) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٢٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٢٣٥) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١٠٥.

«صورةً» لـ «**المعنى**»، أو إلى «**مجلىً**» لله، ثم يجعلها في سياق آخر «**المعنى**» نفسه. فلسطين ـ الأرض شعرياً هي الله، وكل شيء آخر تجل لها أو متوحد أو متحد معها. هناك جوهر وعَرَض. فلسطين هي الجوهر ذاتها في ذاتها ولذاتها، وسواها العرض:

هي الزرقاء والخضراء، تولد من خرافتها

ومن قرباننا في عيد حنطتها، تعلمنا فنون

البحث عن أسطورة التكوين، سيدةً على

إيوانها المائي.

سيدة المديح، صغيرة لا عمر يخدش وجهها، لا ثور

يحملها على قرنيه، تحمل نفسها في نفسها وتنام

في أحضانها هي، لا تودعنا ولا تستقبل الغرباء.

لا تتذكر الماضي.

فلا ماضي. هي ذاتها ولذاتها في ذاتها. تحيا

فنحيا(٢٣٦).

٣ ـ **«أسطورة الأرض»: التموزية (الانبعاثية)**

أ ـ **الأرض من الرمز التعبيري إلى الرمز التكويني**: نقل درويش الأرض في الشعر الفلسطيني من حيز «الأرض ـ الحبيبة» (ذات الرمز التعبيري الغنائي والانفعالي بالعالم) إلى حيّز «الأرض ـ الإله» (ذات الرمز الغنائي ـ الملحمي ـ التكويني والخالق لعالم شعري جديد). ومن «موضوع» إلى كيانٍ أونطولوجي مشبع بالقداسة، تحتوي مظاهره الحسية على عوالم ميتافيزيقية رؤيوية لامتناهية. وتتكاثف كافة الرموز الديناميكية الجذورية في شعر درويش في الصورة الرموزية الكبرى للأرض، أو في إبداعه لـ «أسطورة الأرض».

يبدأ تحول درويش نفسه من الرمزية التعبيرية للأرض إلى الرمزية

---

(٢٣٦) انظر: محمود درويش، «ربَ الأيائل يا أبي.. ربها،» في: محمود درويش، **أرى ما أريد** (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٣)، ص ٢٧.

الديناميكية التكوينية لها مع «**قصيدة الأرض**»[٢٣٧]. مع هذه القصيدة يواصل درويش تطوير اتجاه «القصيدة التموزية» الذي دشّنه بدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس. . . إلخ بدءاً من خمسينيات القرن العشرين في الشعر العربي الحديث، ويمنحها أفقاً إبداعياً جديداً في التحول، تتشاكل فيه **الكلمة ـ الفعل** الخالقة للعالم مع الفعل الفدائي الفلسطيني الذي يشاكل فعل **الكلمة ـ الفادية** الأولى. محور التشاكل هو الموت فرداً والانبعاث جماعةً أو روحاً كليةً في حياة الإنسان الإلهية والكونية والقومية. يتحول رمز الأرض في شعر درويش إلى رمز مشبع بالوجود والقداسة. جذّر درويش «انتفاضة يوم الأرض»، الفلسطينية (١٩٧٦) في كنعانية (انبعاثية) شعرية ترسي جذورها في رؤيا الإنسان الأولى للعلاقة بينه وبين العالم.

ب ـ الرمز التموزي: (الآذاري ـ النعماني) وإرجاعاته

«في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت الأرض أسرارها الدموية»[٢٣٨]. «في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها»[٢٣٩]، «آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات. . .»[٢٤٠]، «في شهر آذار نمتدّ في الأرض/ في شهر آذار تنتشر الأرض فينا»[٢٤١]، «وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها»[٢٤٢] . . . إلخ. يبدع درويش في «قصيدة الأرض» رمزاً تكوينياً أسطورياً (انبعاثياً) هو رمز (آذار)، ويخلق معادلاً موضوعياً أسطورياً له بلغة إليوت هو أسطورة (آذار) التي تمثل تحويلاً شعرياً لأسطورة (تموز)، يمتصها الرمز الدرويشي الأسطوري الديناميكي الجديد، ويعيد تخليقها دامجاً فيها وظائف تموز والمسيح معاً، بوصف «الانتفاضة في الحدث الفلسطيني الواقعي» هي «القيامة» و«النشور» في الدلالة الرمزية الديناميكية. تحول رمز (آذار) في شعر درويش إلى رمز درويشي متواتر. ويحاكي درويش في «قصيدة الأرض» بصورةٍ

---

(٢٣٧) كتب درويش «قصيدة الأرض» لمقاربة الانتفاضة الفلسطينية في ٣٠ آذار/ مارس ١٩٧٦ التي تحمل في الحوليات الفلسطينية اسم **انتفاضة يوم الأرض**، التي انطلقت من قرية سخنين الفلسطينية. كانت هذه القرية قد رفضت النزوح خلال الحرب العربية ـ الإسرائيلية الأولى (١٩٤٨) وتشبثت بجذورها، وواجهت الشره الإسرائيلي غير النهائي لابتلاع الأرض الفلسطينية.

(٢٣٨) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥١٥.

(٢٣٩) المصدر نفسه، ص ٥٢١.

(٢٤٠) المصدر نفسه، ص ٥١٦.

(٢٤١) المصدر نفسه، ص ٥١٩.

(٢٤٢) المصدر نفسه، ص ٥٢١.

أقرب إلى ما تصفه البلاغة العربية بالمعارضة جملة إليوت في «الأرض اليباب»: «نيسان أجمل الشهور» بـ «آذار أقسى الشهور»[٢٤٣]، وفي **لماذا تركت الحصان وحيداً** يعيد تحويل هذه المعارضة بشكل انبعاثي «ربيعي» في «آذار طفل الشهور المدلّل، آذار يندف قطناً على شجر اللوز، آذار يولم خبيزةً لفناء الكنيسة...»[٢٤٤]. وفي «حالة حصار» يعاوِد رمز (شهر آذار) و(آذار) حضوره بدلالته الانبعاثية الخلقية الخصبية (الربيعية)، يأخذ الحضور شكل انبثاق للحياة من داخل الموت ومشتقاته: الحصار الذي تعرض له الشعب الفلسطيني، القتل اليومي، التجويع والتجفيف، والخنق... إلخ:

في الصباح الذي سوف يعقب هذا الحصار

سوف تمضي فتاة إلى حبّها

بالقميص المزركش، والبنطلون الرمادي

شفّافة المعنويات، كالمشمشيات في

شهر آذار. هذا النهار لنا كله

يا حبيبي[٢٤٥].

في «قصيدة الأرض» تحيل «الانتفاضة» في مرجع الواقع إلى «القيامة» في البعد الدلالي القيومي للرمز. فتموز والمسيح رمزان ديناميكيان **قيوميان**، ينهض الأول في دورة المواسم في الأرض، وينهض الثاني في الروح. في صورة: «**هذا خروج المسيح من الجرح والريح/ أخضرَ مثل النبات يغطي مساميره وقيودي/ وهذا نشيدي**»[٢٤٦]، تندمج الدلالة المسيحية (المسامير، الخروج بدلالة القيامة والانبثاق من الموت) بالدلالة التموزية (دم تموز أو نعمان الذي يوقظ الربيع في الأرض) في دلالة قيومية انبعاثية كونية ـ روحية.

يدمج الرمز الدرويشي (**آذار**) ما بين هذه الوظائف الكونية ـ الروحية، مكثفاً الهوية الفلسطينية للرمز التموزي باسم «**النعمان**». لا يلجأ درويش هنا إلى

---

(٢٤٣) المصدر نفسه، ص ٥٣١.

(٢٤٤) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٢٠.

(٢٤٥) درويش، **حالة حصار**، ص ٦٣.

(٢٤٦) المصدر نفسه، ص ٥٢٣.

ما يسميه مالارميه «تسمية الشيء»، فلا يستخدم درويش اسم «**النعمان**» في القصيدة بل يستخدم طبيعته ووظائفه بشكل تحويلي يؤنسنه، ويحيّنه في علاقات الحضور، التي تتشاكل فيها طفولة الشاعر الفلسطينية المحوّلة في القصيدة، مع جذور الفلسطيني الأولى حين ظهر أول الرؤيا في الكون. الزمن الشعري الرؤيوي إهليلجي في الأصل يقوم خرق الزمن الفيزيائي، فهو ينتمي إلى زمنٍ «مقدّس» هو زمن «الوقت» وليس زمن «الزمن»، «مما تعدّون» كما في البيان القرآني عن الزمن الإلهي، لكن درويش يمزج بينهما في شكل زمن ذاتي تتبادل فيه الطفولة الشخصية والطفولة القومية الوظائف:

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب،

ولدت على كومةٍ من حشيش القبور المضيء.

أبي كان في قبْضة الإنجليز. وأمي تربي جديلتها

وامتدادي على العشب. كنت أحب جراح

الحبيب وأجمعها في جيوبي»[٢٤٧].

تتمثل القوة الإرجاعية لـ «**جراح الحبيب**» التي وضعها درويش بين مزدوجتين في ديناميكية في تعالقها مع «**شقائق النعمان**»، التي تنبت من دم نعمان أو تموز الفلسطيني (الكنعاني)، وكانت تسمى في الكنعانية بـ «**جراح الحبيب**». في الدلالة السياقية يستخدم درويش كلمة (المغني):

وراء التلال

ينام المغني وحيداً

وفي شهر آذار

تصعد منه الظلال[٢٤٨].

ليس «**المغني**» كلمة بل **رمزاً** كونياً. إنه في الدلالة التضمينية التي ترجع إليها ديناميكية الرمز الانبعاثي، تموز أو نعمان نفسه الذي ليس إلا عازفاً على المزمار كما في النمط الأصلي، فتصعد منه الظلال، كإشارات حرة إلى قيامه من

(٢٤٧) المصدر نفسه، ص ٥١٩.

(٢٤٨) المصدر نفسه، ص ٥٣٦.

نومه أو غيابه في العالم السفلي. تتحول العلامات اللغوية في التركيب المجازي العام للقصيدة إلى رموز مشتقة من الدلالة الانبعاثية الجوهرية للرمز التموزي المفلسْطن في (نعمان).

يحاول درويش في إعادة تحويله ـ تخليقه للرموز الكلية الجماعية أن يوصل منهج المطابقات أو التراسلات (Correspondances) بين الحواس إلى أقصاه. هذا المنهج رمزي بودليري كما نعرف، ولكن خبرته عميقة ومتجذرة في الاستخدام الشعري العربي الصوفي، ويبني علاقة لاتشاكلية صرف مقابل التشاكلية. «**الصوت أسود/ كنت أعرف أن برقاً ما سيأتي/ كي أرى صوتاً على حجر الدجى/ والصوت أسود/ كنت في أوج الزفاف**»(٢٤٩). التشاكل محصور بين (الأسود) و(الدجى) من خلال مقوّم (اللون) لكن الشعرية تتخطاه إلى بناء صورةٍ لاتشاكليةٍ أو بناء دلالةٍ مفتوحةٍ على التأويلات، من خلال التجاوب الرمزي الديناميكي بين الحواس، بين المسموع والمرئي، بين الرؤية والصوت واللون، وتحيل إلى صورٍ رموزيةٍ أصليةٍ مثل صورة **البرق** الذي يمثل النمط الأصلي الناري الأعلى للمثال الجمالي التموزي في شكله «**الملكارتي**». النار كفعل مطهر ومولّد. في مكان آخر «**والصوتُ أخضرُ: قال لي أو قلتُ لي: أنتم مُظاهَرَةُ البروق**»(٢٥٠)، وحين يقول محمود درويش «**قنبلتي قرنفلتي**»(٢٥١)، فإنه يدمج بين الوظيفة النارية والإخصابية للانبعاث الكوني ـ القومي، بين وظيفتي ملكارت ورمزية النار المطهرة المحيية، وبين رمزية تموز المحيية الباعثة للحياة. الصورة الأصلية **الملكارتية ـ التموزية** تحضر في شعر درويش بطريقة الصورة المكثفة:

وأمشي في لهيب القمح/ واشتعلتْ يداهُ/ فرأى يدين جديدتين/ يدين حافيتين/ هل سقط الجدار؟ سقطتْ كواكبُ فوق عينيه، فغنى أو تنفس»(٢٥٢)، وتتكثف إلى أشد درجات التكثيف المجازي ـ الرؤيوي في: «**تصبّبت بروقاً وشجر**»(٢٥٣).

ج ـ **الصور الانبعاثية**: بدءاً من «قصيدة الأرض» سيزخر شعر درويش بصور الانبعاث التي يحكمها المثال الجمالي التموزي. كثيراً ما تكون هذه الصور من نوع

(٢٤٩) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٨٤.

(٢٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٠٥.

(٢٥١) المصدر نفسه، ص ٤٠٩.

(٢٥٢) المصدر نفسه، ص ٤١٣.

(٢٥٣) درويش، «النهر غريب وأنت حبيبتي،» في: درويش، **محاولة رقم ٧**، ص ٢٥٦.

التعبير بالجزء عن الكل الذي أطلقت عليه البلاغة العربية اسم المجاز المرسل. وقد تكون صوراً شعريةً بالمعنى الاستعاري أو مجازاتٍ أو وظائف عليا تتخطى فيه العلامة اللغوية السياقية حدود معناها إلى معنى المعنى أو الدلالة التضمينية. غير أننا نعني بها في إطار ذلك كله الصورة المعرفية الكلية الكونية التي تكون فيها الصورة مماثلةً (Analogie) أو رمزاً ديناميكياً بمعنى صورة معرفية، وهذا يدمج بين جماليات الشعرية العلمية والشعرية الفلسفية، وبين مفاهيم اللسانيات ومفهوم الشعر طريقة معرفة مباشرة بالعالم: **«كانت الأرض رغيفاً»**(٢٥٤)، «وحضرت في جرحي وقمحك»، «حدّقت في جرحي وقمحك»(٢٥٥)، «ومن جرح إلى... قمحٍ»(٢٥٦)، «والأرض تبدأ من نسيج الجرح ـ أشبهها/ وأمشي فوق رأس الرمح ـ تشبهني/ وأمشي في لهيب القمح»(٢٥٧)، «وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين»(٢٥٨)، «فاذهب بعيداً في دمي/ واذهب بعيداً في الطحين»(٢٥٩)، «قال: انتحرت/ وردّ معتذراً: أتيتُ. / وقال حارسه: رأيت القمح ملء يديه»(٢٦٠)، «عند الانتحار/ كانت يداه خريطتين: خريطة للحلم تمطر حنطةً/ وخريطةً لمحاورات الانتظار»(٢٦١)، «دمه في خبزه/ خبزه في دمه»(٢٦٢)، «من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً بين حقل الذرة وبين تجاعيد كفي»(٢٦٣)، «وأوزع القمح الذي امتلأت به روحي/ على الشحرور حطّ على يديّ وكاهلي»(٢٦٤)، «نحن الخارجين من العراء لتلبس الأشجار أثواب السماء»(٢٦٥)، «المستحيل هويتي، وهويتي ورق الحقول»(٢٦٦)، «قال: إن الوقت من قمحٍ»(٢٦٧)، «الوقت الفدائي»(٢٦٨).

---

(٢٥٤) درويش، «قصيدة الخبز،» ص ٥١١.
(٢٥٥) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٩٠ ـ ٣٩١.
(٢٥٦) المصدر نفسه، ص ٤٠١.
(٢٥٧) المصدر نفسه، ص ٤١٢.
(٢٥٨) درويش، «أحمد الزعتر،» ص ٤٨٧.
(٢٥٩) المصدر نفسه، ص ٤٨٨.
(٢٦٠) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٣٣.
(٢٦١) المصدر نفسه، ص ٤٤٣.
(٢٦٢) درويش، «قصيدة الخبز،» ص ٥١٢.
(٢٦٣) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ١٦٠.
(٢٦٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٦٤.
(٢٦٥) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٠٧.
(٢٦٦) المصدر نفسه، ص ٤١١.
(٢٦٧) المصدر نفسه، ص ٤١١.
(٢٦٨) المصدر نفسه، ص ٤١٢.

هذه الصور الكلية الرموزية للقمح ـ الجسد، القمح ـ الحياة، القمح ـ المطر، القمح ـ الدم، القمح ـ تجاعيد الكف على مختلف تجلياتها السياقية ترتد إلى الصورة التموزية ـ المسيحانية، التي يدمجها درويش في بعض السياقات الصوفية العربية، فـ «الوقت من قمح» و«الوقت الفدائي»، يحيلان في رموزية «الوقت» إلى المعجم الصوفي الرمّوزي لـ «الوقت»، الذي تتخطى «انبعاثاته» الدلالية الميتافيزيقية مفهوم «الزمن» و«الفترة».

د ـ صورة الاخضرار أو الصورة العشتارية (العناتية) وأسئلة المعجم الشعري:

(١) **المعجم الشعري العشتاري أو العناتي**: كوّن درويش نوعاً من **المعجم الشعري الدلالي**[(٢٦٩)]، المرتبط برمز الأرض: **الاستيقاظ، اخضرار المدى، واحمرار الحجارة، خروج المسيح أخضر مثل النبات، انتفاض الجنس في شجر الساحل العربي، الإخصاب، الربيع الطليعي، الربيع النهائي، افتتاح نشيد التراب، تزويج الأرض بأشجارها، العصافير، الحقول، القمح، دوالي الخليل، المطر، الأزهار، رائحة النباتات، زواج العناصر، الشبق الكوني، العناق الزراعي، في ذروة الحب، اشتباك النباتات واشتراكها في انتفاضة الجسم، نمو النباتات صاعدة في اتجاهات كل البدايات، وطن الزارعين الزيتون، العشب، جراح الحبيب، رائحة الأرض، حبة القمح**... إلخ.

يسمح المعجم الشعري على الرغم من الخلافية الكبيرة حوله في الدراسات الأسلوبية، باكتشاف المثال الجمالي الذي يحكم شعر درويش، واستخدامه معجماً لغوياً بعينه دون غيره. ونعني به معجماً شعرياً دلالياً يتكون أساساً من الرموز الكلية الديناميكية. يمكن تحديد هذا المثال بـ «المثال الجمالي التموزي» الذي يرتد إليه ما يمكن أن نصفه بـ «المعجم الشعري الدلالي»، إذ يحكم في المنظور الدلالي عملية اختيار المفردات في عملية الخلق الشعري، وينطوي على مقصدية.

بدءاً من «قصيدة الأرض» ستحضر تجليات الرمز (الآذاري) الدرويشي في شعر درويش اللاحق وحتى رحيله في صور «**الاخضرار**» الكوني التي تكثف جدلية الحياة والموت، الجدب والخصب، الموات والانبعاث، العرَض والجوهري، أسئلة الإنسان والله أو أسئلة الإنسان ـ الكائن الكوني، أسئلة الفناء

---

(٢٦٩) في الدراسات الأسلوبية، دار جدل كبير حول إشكالية المعجم الشعري. ولكننا نحدده هنا وفق وقوعه في الفضاء السياقي.

والخلود الميتافيزيقية الكبرى: «اكتب ليخضرّ السراب»[٢٧٠]، «موعد أخضر»[٢٧١]، «نحن نذكرك اخضراراً طالعاً من كل دم»[٢٧٢]، «فأوقفتني فتاة معبأة بالدوالي»[٢٧٣]، «تصبّبت بروقاً وشجر»[٢٧٤]، «أرض قصيدتي خضراء خضراء. نهر واحد يكفي لأهمس للفراشة: يا أختي، ونهر واحد يكفي لإغواء الأساطير القديمة على جناح الصقر، وهو يبدّل الرايات والقمم البعيدة...»[٢٧٥]، «خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية...»، «خضراء أكتبها على نثر السنابل في كتاب الحقل، قوّسها امتلاء فيها وفيّ. وكلما صادقت أو آخيت سنبلةً تعلمت البقاء من الفناء وضده: أنا حبة القمح التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً، وفي موتي حياة ما...»[٢٧٦]، «سائرون على خطا/ جلجامش الخضراء من زمنٍ إلى زمنٍ.../ هباءً كامل التكوين...»[٢٧٧]، «مطر على خيلٍ/ وأعددنا لك الفرَج الترابيّ الجديد»[٢٧٨]، «نحن الخارجين من العراء لتلبس الأشجار أثواب السماء»[٢٧٩]، «وأنا أنا أخضَر عاماً بعد عام فوق جذع السنديان»[٢٨٠]، «سلاماً على أرض كنعان، أرض الغزالة والأرجوانً»[٢٨١].

(٢) **صورة الزواج الكوني: الأرض ـ الجسد**: يمكن اعتبار الصورة الجنسية الكونية من أكثر الصور الشعرية ـ المعرفية تواتراً في شعر محمود درويش. تتكثف هذه الصورة المعرفية الكلية في الجسد الذي يختصر الأرض والأرض **«التي تأخذ شكل الجسد»**[٢٨٢]. يرتد الجذر المعنوي والتصويري لهذه العلاقة ما بين الجسد والأرض، الجنس الكوني والله، إلى «معنى» الزواج الكوني الإلهي مع الكون، في صورة وحدة الجسدين، اللذين يمثلان فيها زواج

---

(٢٧٠) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ١١٢.
(٢٧١) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٧٧.
(٢٧٢) المصدر نفسه، ص ١١٨.
(٢٧٣) درويش، **محاولة رقم ٧**، ص ٢٢٣.
(٢٧٤) درويش، «النهر غريب وأنت حبيبتي،» ص ٢٥٦.
(٢٧٥) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٣٣.
(٢٧٦) المصدر نفسه، ص ٦٨.
(٢٧٧) المصدر نفسه، ص٨٠ ـ ٨١.
(٢٧٨) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٣٥.
(٢٧٩) المصدر نفسه، ص ٤٠٧.
(٢٨٠) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٥٨.
(٢٨١) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٢٨٢) درويش، «النهر غريب وأنت حبيبتي،» ص ٢٥٨.

الأنثى والذكر، الزواج الكوني بين السماء والأرض. يخاطب درويش الموت مجسّداً:

ـ فماذا ينفع التاريخ صنوك أو عدوك،

بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السماء

وتذرف الدمع المقدّس(٢٨٣).

ـ «تزوجتها، وهزنا السماء فسالت

حليباً على خبزنا. كلما جئتها فتحت

جسدي زهرةً زهرةً، وأراق غدي

خمره قطرةً قطرةً في أباريقها»(٢٨٤).

ـ «وفي جسدينا سماء تعانق أرضاً»(٢٨٥).

ـ «لي زمن تؤرخه بذور الجنس والعشب الذي يمتد

خلف الشيء والنسيان»(٢٨٦).

ـ «لا أمّ لي يا ابنتي فلديني هنا/ هكذا تضع الأرض في جسدٍ سرّها/ وتزوّج أنثى إلى ذكرٍ. فخذيني/ إليها إليك إليَ. هناك هنا، داخلي/ خارجي. وخذيني لتسكن نفسي إليك. . .»(٢٨٧).

ـ «وانتشار البلاد ـ الأرض في الجسد قوة حيوية خالقة»، «تنتشرين في جسدي كالشهوة»(٢٨٨)، «نكتشف الأرض فينا»(٢٨٩)، «زواج العناصر»، «العناق البدائي»(٢٩٠).

---

(٢٨٣) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٦٣.

(٢٨٤) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١١٨ ـ ١١٩.

(٢٨٥) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٢٨٦) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٠٤.

(٢٨٧) درويش، **سرير الغريبة**، ص ٥١.

(٢٨٨) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ٤٤.

(٢٨٩) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(٢٩٠) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥٣١.

سادساً: بين جماليات الرؤيوي وجماليات اليومي: المقدّس والعاديّ

١ ـ **تمهيد تاريخي مكثف**: مثّلت العلاقة بين جماليات **«الرؤيوي»** وجماليات **«اليومي»** إحدى أبرز أسئلة التحول من **حركة «الشعر الحر»** (Vers libre) في أواخر الأربعينيات إلى **حركة الشعر العربي الحديث** في النصف الثاني من الخمسينيات وما بعدها، التي ميّزت تجربة حركة مجلة **شعر** (١٩٥٧ ـ ١٩٦٤) على وجه التحديد، على أنها حركة تحول من تعديل الشكل القياسي للشعر العربي إلى **الشعر ـ الرؤيا**. كان التمييز على مستوى مفهوم الشعريّ بين **«الرؤية»** و**«الرؤيا»** (Voyance) أحد أبرز التمييزات في حركة التحول تلك بعد التمييز النوعي الكبير الذي أرسته «حداثة» النصف الأول من القرن العشرين بين **«الشعر»** و**«النظم»**. وكان هذا التمييز الجديد يعني تجاوز الرؤية الفكرية والأيديولوجية والسياسية والاجتماعية للواقع أو عالم الأشياء إلى رؤيا تنقل معرفة داخلية حدسية وميتافيزيقية مباشرة بالعالم أو بالأشياء، تضرب مراجعها الرؤيوية في الرؤية العرفانية الأفلوطينية المحدثة، ويقترب فيها الشاعر من نمط الرائي ـ العرّاف أو الإنسان ـ الكوني. وفي إطار التأثر بمفهوم الشاعر الأمريكي ـ الإنكليزي ت. س. إليوت لإدماج «لغة الحديث العادي» في الشعر الحديث (الرؤيوي)، واجهت حركة الشعر العربي الحديث إشكالية العلاقة بين «اليومي» و«الرؤيوي»، وحاولت أن تحلّها من خلال محاولة إدماج بعض مفردات الحياة اليومية العامية الجارية في اللغة الشعرية. غير أن الحركة لم تستطع أن تتقبل بحكم ثقل مفهومها الرؤيوي للشعر مقاربة **«اليومي»** نفسه كمقولة جمالية تعني مقاربة جماليات نثر الحياة اليومية أو الواقع[٢٩١].

---

(٢٩١) أثيرت هذه الإشكالية مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط من دمشق إلى بيروت في حدود العام ١٩٥٧، وقراءة القصائد التي كتبها في سجنه بدمشق في «خميس مجلة شعر». القصائد التي نشرتها مجلة **شعر** نفسها في العام ١٩٥٩ تحت عنوان «حزن في ضوء القمر». أثارت مشكلات التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور من جهة وقصيدة النثر من جهة ثانية. في إطار مواجهة هذه الأسئلة تم لأول مرة طرح مفهوم قصيدة النثر. ثم تجددت الأسئلة بمناسبة مناقشة قصائد شوقي أبي شقرا التي جمعها تحت عنوان **ماء إلى حصان العائلة** ونشرتها مجلة **شعر** نفسها في مجموعة شعرية، بعد أن قدّمتها كنثر. وهذه المجموعة أثارت بشكل ملتبس مفهوم «اليومي» كمفهوم جمالي يتخطى حدود إدماج اللغة الاعتيادية والجارية والعامية (هي في الواقع فصحى غير معْربة) في اللغة الشعرية. في أواسط السبعينيات في سورية جرت لأول مرة محاولة إعادة اكتشاف جماليات الاتجاه المبكّر الذي عبّرت عنه تجربة محمد الماغوط. كان قد أصدر مجموعته الثانية **الفرح ليس مهنتي** (دمشق: دار الكتّاب العرب، ١٩٧٠)، في ضوء حركة «مضادة» لمفهوم شعر ـ الرؤيا كمفهوم ميتافيزيقي لطبيعة الشعر =

٢ ـ **إعادة اكتشاف الرؤيوي لليومي**: تظهر عملية اكتشاف جماليات «**اليومي**» في قصيدة ـ الرؤيا وإعادة مقاربتها محمّلةً بكل العطاءات الشعرية الممكنة واضحةً في القصيدة ـ المفرق أو القصيدة ـ التحول في اتجاهات درويش الشعرية نحو شعر الرؤيا، والممثلة بقصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا». يحيل العنوان نفسه بوصفه أحد المفاتيح السيميوتيقية الممكنة لـ «سر» القصيدة إلى جماليات اليومي، من خلال تعريب كلمة «**كافتيريا**» وإدماجها في لغة شعرية ذات اتجاه غنائي ملحمي رموزي مبكّر سيشتغل درويش اللاحق كثيراً في تطويره وتنميته، وإحالته إلى اسم علم معيّن ينتمي إلى عالم البشر اليوميين العاديين «المتهمين» في صيغة فعل يومي صرف: «**سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا**». تبدأ هذه القصيدة المتعددة الأصوات، في شكل نشيد غنائي ملحمي نبوئي ورؤيوي:

«**يجيئون/ أبوابنا البحر/ فاجأنا مطر/ لا إله سوى الله/ فاجأنا مطر ورصاص./ هنا الأرض سجادة/ والحقائب غربة!/ يجيئون،/ فلتترجل كواكب تأتي بلا موعدٍ... إلخ**»(٢٩٢) وتنتهي في شكل مجازي رمزي ديناميكي، يثير إرجاعات العلاقة غير المرئية بين دم الفادي وخصب الأرض: «**ويكتب سرحان شيئاً على كمّ معطفه، ثم تهرب/ ذاكرة من ملف الجريمة... تهرب... تأخذ منقار طائر/ وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر**»(٢٩٣). يحمل سرحان الفلسطيني الطريد، اللاجىء، المقصى عن وطنه، والمتهم بـ «الجريمة، الذي تربى في

= ووظائفه وأدواته. وكالعادة اشتغل الاتجاه الجديد في محاولة تأصيل نفسه وتجذيرها كاتجاه جديد ظهر وكأنه ضد أدونيس بوصفه من جذّر مفهوم الشعر ـ الرؤيا في حركة الشعر العربي الحديث. غير أن ارتفاع وتيرة الإقبال على هذا الاتجاه، وانتشاره الكبير برز وكأنه قد أخذ يقلّد نفسه ويستنسخها، أوصل المفهوم إلى مأزقه. جرى النقاش بشكل معمق عن تجاوز هذا المأزق. في العام ٢٠٠٦ تنجز باربارا بوهاك (Barbara Bohac) رسالة دكتوراه في جامعة السوربون (باريس) عن جماليات شعر اليومي في شعر مالارميه الذي اشتهر شعره كما تنظيره بالعوالم الملائية والكهانية والنرجسية «الرؤيوية» الغامضة التي مثّلها في قصيدته (هيرودياد). وتتم العودة بمقاربة جديدة إلى مفاهيم بودلير وأبولينير عن شعر الحياة الحديثة الذي يستوعب اليومي ويستحويه. كان قد سبق لكتاب مهم لمارشال بيرمن يحمل عنوان **كل ما هو صلب يتحول إلى أثير**، ومستوحى كعنوان وكمقاربة جديدة لعالم الحداقة من تعبير لماركس، وترجمه فاصل جتكر تحت عنوان آخر لم يكن موفقاً هو **حداثة التخلف** أن قارب مفهوم بودلير للحديث في الحياة الباريسية برؤية جديدة كانت شديدة التأثير في إعادة صياغة العلاقة بين «اليومي» و«الرؤيوي»، ورؤية «اليومي» في شعر الشعراء العرب الرؤيويين الكبار. وتم التوجه إلى ذلك بمقاربة جماليات اليومي في شعر درويش. قارن بـ محمد جمال باروت، «اتجاهان في الشعر السوري الحديث: من شعر الرؤيا إلى شعر اليومي،» معهد دراسات الإسلام والمجتمعات الإسلامية (IISME) في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، ٣٠ نيسان/ أبريل ٢٠٠٩، التي أدار حواراتها وأسئلتها جيل لاذقاني الأستاذ في المدرسة.

(٢٩٢) درويش، «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا،» في: درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ١٧٧.

(٢٩٣) المصدر نفسه، ١٧٨ و١٩٩.

مطبخ باخرة، ويحمل تأشيرة دخول وخروج، ويشرب القهوة في الكافتيريا» صفات الإنسان «اليومي» العادي وبعض صفات رمز ديناميكي يرجع إلى مسيحية نمط أعلى المسيحي «**وما شرّدوك... وما قتلوك**»[٢٩٤]، مدمجةً مع بعض السمات التموزية المبكّرة «**من الصعب أن تجدوا فرقاً واحداً بين حقل الذرة، وبين تجاعيد كفّي**»[٢٩٥]، وتواتر «**غيم شديد الخصوبة**»[٢٩٦].

وفي هذا المسار تندرج العلاقة بين اليومي والرؤيوي، المرئي وغير المرئي، المعلوم والمجهول، في قصيدة «**كان ما سوف يكون**» التي يهديها درويش إلى الشاعر الفلسطيني الراحل راشد حسين. اسم العلم هنا تعيين يومي لما هو غير يومي، هو راشد حسين الإنسان ـ الشاعر المحوّل شعرياً في ما هو غير معيّنٍ ومفتوح على المجهول «**كان ما سوف يكون**»، الذي يحيل إلى عنوان رؤيوي غامض ينطوي على إسرارية الحس بالعلاقة فوق غير الزمنية بالزمن، التي قد يشرحها المفهوم الصوفي لـ «الوقت» الذي تمحي فيه الحدود الفيزيائية بين الأزمنة:

في الشارع الخامس حيّاني. بكى. مال على السور/ الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك./ أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا قهوةً. ثم افترقنا في/ الثواني./ منذ عشرين سنةً/ وأنا أعرفه في الأربعين/ وطويلاً كنشيد ساحلي، وحزين/ كان يأتينا كسيف من نبيذٍ. كان يمضي كنهايات/ صلاة/ كان يرمي شعره في مطعم «خريستو»/ وعكا كلها تصحو من النوم/ وتمشي في المياه...» إلخ[٢٩٧].

يتداخل الزمنان الواقعي «النثري» والشعري. يمكن تمييز حدود غائمة لكل منهما، «في الشارع الخامس حيّاني» التي تحيل إلى اليومي، «**أعاد الماء للنهر**» التي تحيل إلى زمنٍ شعريّ. وكما في سرحان تتناوب بشكل تداخلي سمات اليومي في الرمز «في الأربعين، طويل، عريض المنكبين، كبير القدمين... إلخ»، مع سمات الرؤيوي: «نشيد ساحلي، سيف من نبيذ، حقلاً من بطاطا وذرة، تمشي في المياه... إلخ».

٣ ـ من تبادل الوظائف إلى إشكالية العلاقة بين المقدّس والعادي: يجمع

---

(٢٩٤) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٢٩٥) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٢٩٦) المصدر نفسه، ص ١٩٢ ـ ١٩٣ و١٩٥.

(٢٩٧) درويش، «كان ما سوف يكون: إلى راشد حسين،» ص ٤٤٨.

درويش بشكلٍ خلّاقٍ بين جماليات **اليومي** وجماليات **الرؤيوي**، بحيث يخترق النثري اليوميّ ما هو رؤيوي ويزحزحه، مطعّماً له بلغة «الحياة الحيّة» كما يخترق الرؤيوي الكلي ما هو نثري يومي جزئي، خالقاً فيه روح «الحياة المجّردة». وكأنها حركة اختراق متبادل ما بين المحسوس والرؤيوي، ما بين الملموس والمجهول، الحضور والغياب. الشعر الرؤيوي بطبيعته يجعل ما هو غياب حاضراً، ويكتشف البعد الماورائي للحسي، والكلي في الجزئي، والجزئي في الكلي، والنثري في الشعري، والشعري في النثري اليومي. إن حركته المجازية ـ المعرفية هي حركة المماثلة أو الرمزية الديناميكية في معرفة العالم/ المطلق/ الله/ الكون. يبدو درويش في استيعاب جماليات النثري أو اليومي في الرؤيوي وكأنه يكمل مقولة «الشعر المتكامل» الذي يستثمر كل أدواته المتاحة والممكنة، فلا يتخلى عن أي واحدةٍ منها. يستثمر الجماليات البلاغية الكلاسيكية ويخرقها، ويبدع فيها جماليات جديدة قابلة للتجريد في مفاهيم بلاغية إجرائية جديدة، ويستثمر طاقات المحاور الصوتية والدلالية، النظمية والرمزية بشكل موحّد، الحروفية التي تكمن في الجذور الإسرارية للعرفان المشرقي، واللغة اليومية التي تحيل إلى نثر الواقع العاري من أي مجازات على مستوى الحضور المفرد للكلمة المفردة. وبالنسبة إلى إشكاليات حركة الشعر الحديث بين اليومي والرؤيوي، فإن درويش يجمع بشكل خلاق وتخليقي بين لغة الرؤيوي الأدونيسية ولغة «الحديث العادي» الإليوتية في زمان نهوض تلك الأسئلة[٢٩٨].

لكنّ إشكالية العلاقة بين الرؤيوي واليومي هي أعقد من ذلك بكثيرٍ. وكانت حركة الشعر العربي الحديث في تعيينها لحركة الحداثة كحركة شعر ـ رؤيا ذات درايةٍ بذلك. والواقع إن هذه الإشكالية تصب في إشكالية العلاقة ما بين **المقدّس** (Sacré) والعادي (Profane). هذه إشكالية أنثروبولوجية دينية بامتياز. تبدأ الأنثروبولوجيا دراسة الفضاء المقدّس في تحديد ما يميّز الفضاء المقدّس من الفضاء العادي. في المنظور الوصفي العلمي الفضاءان دنيويان يقعان في الدنيا، لكن أولهما يتسامى ويكون مقدّساً، بينما يكون الثاني عادياً. الأنثروبولوجيا هي علم الإنسان عن نفسه وعن صوره في ثقافاته المختلفة، ونوعية النظرات التي تلقيها كل ثقافة على ثقافة أخرى. ما تسميه الأنثروبولوجيا الدينية والثقافية عموماً وأنثروبولوجيا الفضاء خصوصاً **بالمقدّس** هو على وجه الضبط ما يعادل **الرؤيا**

(٢٩٨) لا يعني ذلك أن إليوت كان «يومياً» وأدونيس «رؤيوياً» فلقد كان إليوت شاعراً رؤيوياً «كاملاً» بامتياز، بقدر ما يعني شروط طرح الإشكالية في تكوين المدرَك الجديد للشعريّ.

في مفهوم شعر الرؤيا، بينما ما تصفه الأنثروبولوجيا بـ «**العادي**» هو على وجه الضبط ما نعنيه في تطور نظرية الشعر بـ «**اليومي**» أو «**النثري**».

وترتفع وتيرة التداخل بين تطورات نظرية الشعر والأنثروبولوجيا في منظور أن الرموز الديناميكية ذات «المعادل الموضوعي» الأسطوري في الشعر، تمثل موضوعاً أنثروبولوجياً علمياً نموذجياً وحتى كلاسيكياً بالنسبة إلى الأنثروبولوجيا، بينما تمثل للشاعر كياناً إبداعياً خلقياً، رمزياً ديناميكياً، يستوعب الزمن النثري ويحاول أن يعيده بروح «البشارة» و«الفجيعة» إلى الزمن الملحمي الشعري الأول. فيواجه الإشكالية الشعرية لما قصده لوكاش بمعضلة البطل الإشكالي التي تخبط نثرية الواقع البرجوازي ملحميته أو شعريته العليا. والواقع أن في كل مثال جمالي رؤيوي شعري عربي، رمزي ديناميكي شيئاً من مشكلات الإنسان الإشكالي، لكن الشعر يضع ذلك في إطار معاناة الإنسان ـ الكوني الذي ليس بالنسبة إليه فرضية بل كيان أو وجود.

٤ ـ «قصيدة الأرض» نموذجاً في الجمع بين جماليات الرؤيوي «المقدّس» والنثري «العادي»: أعشى فلسطين: كتب محمود درويش «قصيدة الأرض» بتأثير انتفاضة يوم الأرض في فلسطين، أو إنه استخدمها لكشف رؤياه ما بعد هذا اليوم. الجوهري هو أن درويش حوّل لحظةً تبدو له «تاريخيةً» في مسار شعبه من عمل يومي إلى عمل ميتافيزيقي، ومن «جزئي» إلى «كلي» أو «مطلق»، ومن «عادي» أو بكلمة أدق «دنيوي» إلى فعلٍ «مقدّس». آلية الشعر الملحمي البطولي القومي أو الديني في تخليق روح الشعوب والجماعات هي على وجه الضبط آلية الارتقاء الرؤيوي **بالعادي** الخارق في حياة الأمة أو الشعب إلى مرتبة **الرؤيوي** أو **الميتافيزيقي**. هذه هي آليات تكوّن الملاحم البطولية الشعبية القومية في كل الثقافات. كان لكل قبيلةٍ عربيةٍ في ما يُصطلح عليه اسم العصر الجاهلي قبل الإسلام «أعشاها» وهو شاعرها الأعمى أو شبه الأعمى وقد لا يكون أعمى أو شبه أعمى لمن يحمل وظيفته، الذي يتمتع بقوة البصيرة أو الرؤيا. كان «الأعشى» وظيفةً روحية للعرب في ذلك الزمن. الشاعر الأعشى الذي وصلنا هو أحد هؤلاء[٢٩٩].

يقترب درويش المتجذّر في تراث الرؤيا الشعرية العربية كما في جلالها

---

(٢٩٩) ثمرة حوارات دراسية معمقة جرت بين الباحث، وفاضل الربيعي في بيروت، شباط/ فبراير ٢٠٠٩

الكلاسيكي المبهر، وطورها الصوفي الحروفي، ويشهد على ذلك إحالته إلى المعلّقات وإلى مرارة امرىء القيس في الطريق غير الواثق إلى قيصر من وظيفة «**الأعشى**» القومي لشعبه. في «**قصيدة الأرض**» يضطلع درويش على وجه الدقة بهذه الوظيفة التي سيواصلها حتى آخر دقّةٍ في قلبه. ويؤسّس القصيدة نسبياً على «التمايز» و«التداخل» الإهليلجي في آنٍ واحدٍ بين زمان «المقدّس»، وزمان «العاديّ» أو «اليوميّ» أو «النثريّ». الزمان الأول شعري مطلق لكن الزمان الثاني يومي نثري ارتقى في التخليق الشعري إلى مصاف الشعري الملحمي الكوني:

في شهر آذار من سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض

أسرارها الدموية. في شهر آذار مرّت أمام

البنفسج والبندقية خمسُ بناتٍ. وقفْن على باب

مدرسةٍ ابتدائيةٍ، واشتعلْن مع الورد والزعتر

البلديّ. افتتحن نشيد التراب. دخلن العناقَ

النهائيّ... (٣٠٠).

يحيل **آذار** في البداية إلى شهر أو دورة زمن، ثم إلى زمنٍ مقدّسٍ يكون فيه «**آذار**» إبدالاً لتموز، بينما تحيل فتيات المدرسة الابتدائية إلى زمن يومي جارٍ «عاديّ». تستثمر اللعبة الفنية ـ الدلالية في القصيدة هذا التواصل والتقطع في الزمنين، وفي دمجهما في زمنٍ واحدٍ رؤيويّ هو زمن قيامة فلسطين. إنها «**تؤالف**» بالأحرى بين الزمنين في مخيلة رمزية ترفع اليومي إلى مستوى الميتافيزيقي المجرد والبطولي الملحمي بقدر ما ترسي أسس الرؤيوي في الانطلاق من الحسي واليومي لاكتشاف الميتافيزيقي المعيّن فلسطينياً. يمتص «المقدّس» العاديّ، كما تنبعث ميتافيريقا «العاديّ» في المقدّس. تأخذ الحراكية اللغوية شكل تداخل بين لغة الرؤيوي ولغة اليوميّ.

٥ ـ **إدماج جماليات نثر الحياة في الرؤيا**: أدمج درويش في رؤياه الرمزية الديناميكية لغة «الرؤيا» الميتافيزيقية بلغة «اليومي»، لغة «المقدّس» بلغة «العاديّ»، لغة «الكليّ» بلغة «الجزئيّ»، «النثريّ في حراكاتٍ مختلفةٍ: المحيط اليومي، النظام السيميولوجي (Sémiologique) للسلوك الإنساني الفردي في

(٣٠٠) درويش، «قصيدة الأرض،» ص ٥١٥ ـ ٥١٦.

الرحلة، المقهى، الشارع. . .، مفردات الحياة اليومية، تواصل لغة الحياة اليومية. في هذا الإدماج كان درويش يمضي من الأشياء إلى اللغة. وهذا في الرمزية وفي اتجاه شعر ـ الرؤيا «كلاسيكي» وهو البحث عن ميتافيزيقا الشيء، بينما عملية التواصل تقتضي فكّ الترميز، والمضيّ من اللغة إلى الأشياء. أي حرفياً الصورة السمعيّة مع مفهوم، ولكن عبر عملية انزياحية أو إحداث فجوة دلالية. ويعمل شعر درويش كما كل شعر عظيم على تشويش هذه العلاقة بين المضي من اللغة إلى الأشياء، ومن الأشياء إلى اللغة:

ـ **«سعاة البريد»** و**«جباة الضرائب»**[٣٠١]، و**«البلهارسيا»**[٣٠٢]، و**«المنشآت»**[٣٠٣]، **«آبار من النفط»**[٣٠٤]، و**«مازوت»**، **«يصبح سعر النفط أعلى»**[٣٠٥]، **«المكتب البرجوازي»**[٣٠٦]، **«كي يعود المطريون إلى ملابسهم»**[٣٠٧]، **«الأشعة»**[٣٠٨]، **«ورق الجريدة»**[٣٠٩]، **«العامود الفقري»**[٣١٠]، **«ألغام الحروب»**[٣١١]، **«وثائق»**[٣١٢]، **«شكراً»**[٣١٣]، **«الأسطوانات»**[٣١٤]، **«كرت الإعاشة»**[٣١٥]، **«مطار اللد»**[٣١٦]، **«الاسمنت»**[٣١٧]، **«الطابق العاشر»**، **«الشارع الخامس»**[٣١٨]، **«زر القميص»** و**«رغوة الصابون»**[٣١٩]، و**«دبوس**

---

(٣٠١) «يعرف الموت أني أحبك/ يعرف وقتي/ فيحمل صوتي/ مثل سعاة البريد/ ومثل جباة الضرائب/ يفتح نافذةً لا تطل على شجر». انظر: درويش، «موت آخر وأحبك،» ص ٣٢٧.

(٣٠٢) درويش، «عودة الأسير،» ص ٣٣٦.

(٣٠٣) المصدر نفسه، ص ٣٤٣.

(٣٠٤) درويش، «الرمادي،» ص ٣٥٢.

(٣٠٥) «ولي الآن شتاء من دم يمتصه الرمل، ويستخرج مازوتاً. وأستدعى إلى الحرب لكي يصبح شعر النفط أعلى،» المصدر نفسه، ص ٣٥٢.

(٣٠٦) درويش، «طريق دمشق،» ص ٣٦٦.

(٣٠٧) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٣٨٥.

(٣٠٨) المصدر نفسه، ص ٣٩١.

(٣٠٩) المصدر نفسه، ص ٣٩٨.

(٣١٠) المصدر نفسه، ص ٤٠٤.

(٣١١) المصدر نفسه، ص ٤١١.

(٣١٢) المصدر نفسه، ص ٤١٩.

(٣١٣) المصدر نفسه، ص ٤٢٧.

(٣١٤) المصدر نفسه، ص ٤٣٢.

(٣١٥) درويش، «كان ما سوف يكون: إلى راشد حسين،» ص ٤٥١.

(٣١٦) المصدر نفسه، ص ٤٥٣.

(٣١٧) المصدر نفسه، ص ٤٥٣.

(٣١٨) درويش، «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق،» ص ٤٦٢ ـ ٤٦٣.

(٣١٩) درويش، **أحد عشر كوكباً**، ص ٨٣.

«الشعر»[٣٢٠]، **«مترو الضواحي»**[٣٢١]، **«عشر دقائق أخرى»**[٣٢٢]، **«موقف الباص»**، **«شرائط فيديو»**[٣٢٣]، **«مطبخ»**[٣٢٤]، **«مكتب حجز التذاكر»**، **«تأشيرة دخول»**[٣٢٥]، **«صابون»**[٣٢٦]، **«عسكري المرور»**، **«ملف الحكومة»**[٣٢٧]، **«ساعة حائط»**[٣٢٨]، **«شرطي سير»**، **«جابي الضرائب»**[٣٢٩]، **«بائع التبغ والحلويات»**[٣٣٠]، **«فناجين القهوة»**، **«الشاي»**، **«قهوة بالحليب»**، **«ملعقة الشاي»**، **«كاميرا»**، **«هاتف»**، **«جرس الباب»**[٣٣١]، **«قلت لها باختصار شديد»**[٣٣٢]، **«تمشّط»**، **«مشّطني»**، **«تتشمّس»**[٣٣٣]، **«على الأقل»**[٣٣٤]، **«نقشّر ثوماً»**[٣٣٥].

خاتمة

تشبه ولادة شاعرٍ عظيم في التواريخ الروحية والثقافية والقومية للأمم والجماعات والشعوب ولادة نبيٍ في استطالة الأزمنة. مما لا شكّ فيه أن هذا الكلام معياري صرف، وينتمي في شكله الراهن إلى علم الجمال الفلسفي «المعياري». لكن معياريته مؤسّسة على إنجاز الشعرية العلمية و«العلموية» وما بعدها التي كان علم البلاغة العربية من رواده المسبقين. غاب إشعاع الشعرية العلمية، لكن غياب شمسها لا يعني «نكران» صنيعها. فلقد صنعت بشكل ما طوّر على مستوى المنهج ما حاول البلاغيون واللغويون العرب المؤسسون أن

---

(٣٢٠) درويش، **سرير الغريبة**، ص ٤٧.

(٣٢١) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٣٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٣٢٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٣٢٤) درويش، **أحبك أو لا أحبك**، ص ١٨٠.

(٣٢٥) المصدر نفسه، ص ١٨٦ ـ ١٨٧.

(٣٢٦) درويش، «أين المجدلية؟ ذابت أصابعها مع الصابون،» في: درويش، **محاولة رقم ٧**، ص ٢٤٩.

(٣٢٧) درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً،» ص ٢٧٦.

(٣٢٨) درويش، «موت آخر وأحبك،» ص ٣١٢.

(٣٢٩) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ص ٥٣.

(٣٣٠) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٣٣١) درويش، **حالة حصار**، ص ١٩، ٢٥، ٥٢، ٥٩، ٦٢ و٨٨.

(٣٣٢) درويش، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا،» ص ٢٧٥.

(٣٣٣) درويش، **سرير الغريبة**، ص ١٣.

(٣٣٤) درويش، **جدارية محمود درويش**، ص ٥٧.

(٣٣٥) درويش، **حالة حصار**، ص ٦٢.

يصنعوه. كانت هذه المفاهيم في الواقع برمّتها مفاهيم إجرائية، أو قابلة لأن تكون إجرائية عبر سهولة التمييز فيها بين ما هو إجرائي ومعياري.

هذا كلام لا بد منه - بمناسبة شاعر عظيم مثل محمود درويش - كي تتم مقاربة لحظاتٍ استثنائيةٍ إبداعيةٍ مؤسّسةٍ في تواريخ الثقافات والأمم، كما نتحدث عن المتنبي اليوم، وكما نبدأ من شعراء المعلّقات. كان درويش على هذه الشاكلة. فجّر في اللغة طاقاتها التشاكلية إلى أقصى مدى في وظائف غير تشاكلية بالمعنى الضيّق للكلمة. في درويش تتقاطع كافة اتجاهات الشعر العربي الكلاسيكي والصوفي العرفاني، المهيب والجليل، وما قبل الرومنتيكي والرومنتيكي، الحر والحديث، اليومي والكلي، الرمزي الكلي واليومي للجزئي. اضطلع درويش بوظائف الشاعر الكلاسيكي العربي الذي يسحره تناغم القوافي والإيقاعات، وبوظائف الشاعر الصوفي الذي ينتمي لديه الشعر إلى المعرفة أكثر من الإيقاعات المحددة بلاغياً ولغوياً، وبوظائف الفصيح البياني والعرفاني المشرقي العميق. حتى إن درويش اضطلع بوظيفة وراثة عصر التحسين البلاغي في ما يسمّى مدرسياً «عصر الانحطاط»، الذي كان يكتب به الشعر لإثبات تعلم البلاغة، وخلق جماليات لغوية - بلاغية جديدة هي أكثر من «محسّنات». ولقد جعل درويش بالفعل من حركة الشعر العربي الحديث حركة داخليةً في تطور الشعر العربي عبر عصوره السحيقة. ولذلك سيكون من الممكن، دوماً، إنشاد الكثير منه. لقد بثّ درويش روح الشعر العربي كله في شعره.

في تاريخ الشعر العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين عدد قليل من الشعراء العظام المرشحين لـ «الخلود» بوصف أن كلاً منهم «أعشى» شعبه. سيكون درويش بين أولئك «العُشاة». كلمة «الخلود» غير مقبولة بيسر، لكنها من نوع استشرافٍ ممكنٍ للمستقبل.

وفي درويش الذي جمع بين شاعر نفسه وشاعر قومه، وحاول أن يكتب «الشعر الكامل» قديمه وحديثه، معناه ومعنى معناه أسلوبياته وبديعه البلاغي، نثره الشعري وشعره المنظوم، حسيته وميتافيزيقيته، مقدّسه ويوميّه، الغناء والملحمة، الإنسان والعالم، النشيد والرؤيا، النبي «المطلق» والشهيد «اليوميّ»، وحاول أن يرث الثقافات كلها، وأن يمتص لغات المقدّس كله، شيء من ذلك. لقد كان فلسطينياً تاماً، كلاسيكياً وحديثاً، يومياً ورؤيوياً، غنائياً

وملحمياً، بلاغياً (جمالياً ـ لغوياً) وتكوينياً (رؤيوياً ـ ميتافيزيقياً). كان شاعر «عذاب» البشر والبشر الفلسطينيين، وروح «مسيرة آلامهم»، وتطلعهم لظهور «المخلّص»، ونقل مشكلاتهم الوطنية والكبرى إلى مستوى المشكلات الميتافيزيقية الكبرى بقدر ما كان شاعر المطلق، رسول الأرض الشاهدة ـ الشهيدة، و«الأعشى» الناطق بتطلعهم لتعايش «الإنسان مع الذئب»، في زمان السلام الكوني أو زمان الملحمة. ولربما سيكون في لحظة ما نوعاً من «متنبيّ» محدثٍ في تاريخ الروح العربية.

الفصل الثالث

التوأمة بين المغامرة الجمالية والعمق المعرفيّ

شوقي بزيع(*)

(*) شاعر لبناني.

١ ـ يصعب على الناقد المتأمل أن يحيط بتجربة شاعر كبير من وزن محمود درويش في مقالة واحدة مهما بلغت قدرته على التكثيف والاختزال. ليس فقط بسبب الغزارة التي حكمت نتاج الشاعر منذ بداياته الأولى وحتى رحيله المبكر صيف العام ٢٠٠٨، التي جعلته يتربع على أربع وعشرين مجموعة شعرية وكتب نثرية عديدة، بل بسبب قدرته المذهلة على مغادرة أسلوبه والقفز من فوق منجزه السابق كلما آنس من نفسه استغراقاً في النمذجة أو التنميط أو ركوناً إلى طريق في الكتابة. ولم تكن تلك القفزات الدراماتيكية المتكررة في شعره لتحقق غايتها أو تصيب هدفها لولا توافر عاملين اثنين يتعلق أولهما بالموهبة الاستثنائية والمتوقدة والدائمة التيقظ، فيما يتصل ثانيهما بالانقطاع إلى الكتابة إلى درجة التبتُّل وجعل الحياة بكاملها وقفاً على ما يخدم القصيدة ويوفر لها سبل التجدد والمغايرة والانقلاب، غير التدميري، على اللغة السائدة.

بدا محمود درويش بشكل أو بآخر أحد الشعراء القلائل الذين أخذت علاقتهم بالشعر تلامس حدود الانخطاف والاستغراق والتصوف. لكن هذا التصوف لا يعني تقاطعاً مع المفهوم التقليدي المتصل بالزهد وهجر العالم الظاهري واعتزال الملذات، ولا التبتل كذلك، بل يعني إصغاءً بالغ الرهافة إلى معنى الأشياء وحركة الحياة الخفية، وذهاباً بالمحسوس إلى ما يتجاوز القشور نحو اللباب والمرئي نحو اللامرئي. وكما حاول هيرمان هسة في كتابه المميز **سدهارتا** أن يرسم لبوذا صورة معدلة ومنسجمة مع روح العصر الجديد حين يجعله يتجاوز الملذات الحسية عن طريق اقتحامها واقترافها إلى حد الاستنفاد لا عن طريق التجنب والمواربة المضنيين، فإن ما فعله درويش لم يكن بعيداً عن هذا المفهوم، حيث بدا أن هجومه المنظم على الحياة هو ممره الإجباري للقاء مع الموت في غير صورة من الصور، وبدا الجسدي عنده سبيلاً إلى الروحي. فالجسد المغلول هو أقصر الطرق إلى اللغة المكبلة، والانتصار للقضايا الكبرى لا يعني إقامة عقد دائم مع الكبت والقهر الاجتماعي بل يعني احتفاءً بالجسد

بوصفه «قبة الروح»، كما يقول القديس لاس ساليناس، وتحريراً للإنسان من ربقة التقاليد المهيمنة و«فوبيا» المحظورات العجفاء.

وأغلب الظن أن موهبة صاحب **جدارية** لم تكن مقتصرة على الشعر وحده بل تجلت في قدرته غير العادية على أن يضع لنفسه صورة عن الشاعر أقرب إلى المثال الأول السائد لدى الجماعة، بعد أن تم ضرب هذا المثال وتهميشه من قبل الكثيرين. ففي حين إن شعراء كثراً ردوا على التهميش الذي تعرضوا له على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بفعل تراجع دور الشاعر في الحياة المعاصرة، عن طريق الهروب إلى الإمام والغرق في حياة التشرد والفوضى والصعلكة البوهيمية، ذهب محمود درويش إلى النقيض من ذلك، أي باتجاه الأناقة والرصانة والتعالي في بعض الأحيان. وإذا كان البعض قد أخذ عليه هذه الصفة الأخيرة فإنه لم يكن ليجد غضاضة في ذلك، ولم يكن حريصاً أيضاً على ممارسة سلوك «شعبوي» إزاء الحشود التي أحبته بقدر ما كان يحرص على مظهر أرستقراطي يجمع بين الأناقة والترفع ورسم المسافة الكافية بينه وبين الآخرين. كانت نجوميته الطاغية، إذن، ثمرة طبيعية لتضافر عوامل عدة من بينها تماهيه مع قضية شعبه الفلسطيني التي رفعتها الأمة إلى مرتبة القداسة، ومن بينها تألّقه الشعري الذي ظل يأخذ منحى تصاعدياً طيلة حياته، رغم نخبويته اللاحقة، ومن بينها أيضاً تلك الكاريزما النادرة وذلك الصوت المؤثر والعاطفي الذي عرف كيف يوظفه في الإلقاء، إضافة بالطبع إلى احتجابه عن الظهور إلا في الأمسيات والمهرجانات المتباعدة، مما أسهم إلى حدٍ بعيد في صنع أسطورته اللاحقة، كما هو الحال مع نجومية شعراء وفنانين آخرين من أمثال نزار قباني وفيروز وعبد الحليم حافظ.

٢ ـ كان محمود ما يزال في العشرينيات من عمره حين استطاعت قصائده الأولى أن تكسر أسوار الفيتو الإسرائيلي وتتسلل إلى قلوب وأذهان قرائه العرب. كما مكّنته تجربة السجن في الأرض المحتلة من شق الطريق السريع أمام التسمية التي التصقت به وبسميح القاسم وتوفيق زياد وغيرهم من الشعراء الذين عرفوا منذ ستينيات القرن الفائت باسم «شعراء المقاومة الفلسطينية». وجاء العدد الخاص من مجلة **الطريق** اللبنانية الذي احتفى بشعراء فلسطين في تلك الفترة، وما كتبه غسان كنفاني حول شعراء الأرض المحتلة، ليخرجا الظاهرة إلى العلن، ويضعا اللبنات الأولى لتلك الاحتفالية الشعرية التي أكسبها «المقدس» العقائدي سمات التنزيه والتبجيل، الأمر الذي دفع بمحمود درويش إلى أن

يصرخ بالنقاد والمتابعين والقراء العرب «أنقذونا من هذا الحب القاسي».

هذه المعرفة العميقة بحقيقة الشعر ووقوف النص الشعري أَعْزَلَ وبلا ظهير في مرافعته الدفاعية عن نفسه أمام محكمة التاريخ هي التي مكّنت محمود درويش من تجاوز بداياته المبكرة التي اختلط فيها صوته الخاص مع أصوات شعراء الريادة السابقين عليه، حيث نلمح تأثراته الواضحة ببدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني، التي عمل جاهداً على النضال ضد طغيانها في ما بعد. وبتأثير من انتمائه الماركسي الشيوعي رأى درويش في شعر المقاومة العالي ممثلاً بنيرودا وأراغون وإيلوار وناظم حكمت وغارسيا لوركا، تجسيداً لفكرته عن الشعر، وكان لهذا الأخير على وجه الخصوص أثره البالغ في درويش الذي ظل مفتوناً بلوركا طيلة حياته، وبخاصة عبر صوره المباغتة وحسيته الجارحة وطريقة استخدامه للألوان وعلاقته المرهفة بالموسيقى وآلاتها الوترية كالغيتار والكمان، إضافة إلى الناي الذي رأى فيه الشاعر ترجيعاً بالصوت للحزن الناجم عن مغادرة وطنه الأم، الذي يماثل وفق جلال الدين الرومي بكاء الناي على فراق أمه المصنوعة من قصب. ولعل القلق وعدم الرضى المتأصلين في ذات درويش هما اللذان دفعاه إلى التخلي عن ديوانه الأول **عصافير بلا أجنحة**، بعد أن رأى فيه مجرد تمرينات أولية على الشعر لا تستحق البقاء.

كانت الوظيفة الاجتماعية والسياسية للشعر ماثلة بشكل واضح في قصائد محمود درويش الأولى، وهو القائل في قصيدته «عن الشعر» المنشورة في ديوانه **أوراق الزيتون**:

قصائدنا، بلا لونِ

بلا طعم، بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيت

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأَوْلى أن نذرّيها

ونخلد نحن... للصمتِ!

ولم تكن الإقامة في فلسطين لتتيح أمام الشاعر فرص البحث عن مصادر معرفية وأسلوبية وتجريبية لإثراء قصيدته المخلقة، على توهجها الفطري، حول قضايا الوطن والقمع والحرمان والسجن والجوع وحول مفهوم الهوية المهددة

من قبل المحتلين حيث «يافا ترجمت حتى النخاع» وحيث «عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة» للبحث عن مشروعية ما أو عن أسطورة مناسبة لتسويغ احتلاله. وإذا كان الشعور بالهوية المهددة هو ما أملى على درويش كتابة قصيدته الشهيرة **سجل أنا عربي** التي أصبحت بمثابة نشيد قومي للأمة خلال السنوات اللاحقة، فإن قلقه الأسلوبي ورغبته في الخروج من فخ القصيدة ـ النشيد والقصيدة ـ الشعار جعلاه يجانب قراءة هذه القصيدة في ما بعد، ليس تنكراً منه لماضيه الشعري بل خوفاً من أن يوقعه جمهوره في أسر الكليشيهات الجاهزة والتنميط الأسلوبي. والكثيرون ما يزالون يذكرون رده السلبي والانفعالي على أحد الذين طالبوه بقراءة القصيدة في الأمسية الحاشدة التي أقامها في قصر الأونيسكو بُعَيْد وصوله إلى بيروت في مطالع السبعينيات.

لا يعني ذلك بأي حال أن ملامح التميز والفرادة لم تظهر في أعمال محمود درويش الأولى، بل على العكس من ذلك، بدت لديه تلك الحساسية المفرطة في انتقاء المفردات وفي نسج عبارة شعرية تجمع بين السلاسة اللفظية والرشاقة الإيقاعية والتقطيع الصوتي الباهر والتصرف الحاذق بكسور البحور وشطورها وبين الصور الموحية والإحالات المجازية المشبعة بالرومانسية والنوستالجيا العاطفية التي تشاكل العالم الرحباني ـ الفيروزي وتتقاطع معه في غير مكان:

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء . . . زرقاء

والأرض عيد

لا تقولي أنا غيمة في المطار

فأنا لا أريد

من بلادي التي سقطت من زجاج القطار

غير منديل أمي

وأسباب موت جديد

وهذه القصيدة المشبعة بالترجيعات والرؤى واستنفار الحواس ستتكرر عناصرها الأولية في محطات لاحقة حيث المطر والغيوم والخريف والعصافير

والقطارات وهاجس الموت والمناديل وقهوة الأم وخبزها، ستشكل اللازمة الدائمة لهذه التجربة الشعرية المدهشة.

٣ ـ وفّر الخروج من فلسطين مادة سجالية خصبة بين المتفهمين لخطوة درويش باعتبارها تحرر الشاعر من وطأة الاحتلال وتعسفه وابتزازه، أو لكونها توفر له مناخاً ملائماً لتجديد الرؤية وإثراء التجربة، والمنددين بهذه الخطوة وجلّهم من العقائديين والدوغمائيين الذين ينظرون إلى الشعر بوصفه خادماً للسياسة أو هامشاً من هوامشها. وإذ كان محمود بالغ الحساسية إزاء منتقديه الذين لم يتورع بعضهم عن مهاجمته لدى قراءته لقصيدة «أحبك أو لا أحبك» في كلية الحقوق في بيروت، الأمر الذي اضطر شفيق الحوت إلى استرضائه وتطييب خاطره لدى مغادرته القاعة غاضباً، فإنه سرعان ما تجاوز تلك الحساسية ليبدأ من بيروت بالذات رحلة البحث عن أفق أوسع لتجربته الشعرية مولياً بالغ الاهتمام بتجربتين متفردتين على مستوى الحداثة، **أولاها** هي تجربة محمد الماغوط النثرية، **والثانية** هي تجربة أدونيس المتعددة الأساليب. وفي حين بدت قصائده النثرية المتصادية مع تجربة الماغوط في ديوانه السادس **أحبك أو لا أحبك**، غير مقنعة تماماً وخالية من اللهب الدرويشي المتوقد والمفعم بالصدق، بدت قصيدته الشهيرة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا»، المتصادية مع القصيدة الأدونيسية المركبة والمتعددة الأصوات بمثابة انعطافة حقيقية نقلت شعره من الغنائية الشفافة والرعوية باتجاه المسرحة والبناء الدرامي والتأمل المعرفي، ونقل السياسة من مستوياتها المباشرة إلى مستويات أكثر صلة بأسئلة الحاضر والمستقبل والوطن والهوية. وقد أكّدت الشاعرة الفلسطينية الراحلة فدوى طوقان إعجاب درويش بصاحب **أغاني مهيار الدمشقي**، في سيرتها الذاتية، حين تحدثت عن لقائها الأول بالشاعر بعد حرب ١٩٦٧، هذا اللقاء الذي ما لبث أن أثمر قصائد متبادلة بين درويش وطوقان. منذ **محاولة رقم ٧** (١٩٧٣)، تتجه تجربة محمود درويش نحو المزيد من الفرادة والتبلور حيث يتخفف الشاعر من وطأة الأصوات السابقة عليه، متجهاً أكثر فأكثر إلى امتلاك صوته الخاص، ومحيلاً قراءاته ومصادره المعرفية الوافدة إلى مجرد مواد خام يصهرها داخل أتون موهبته العالية لتصبح نتاجاً درويشياً بامتياز. على أن المحطة الفصلية التالية في شعر درويش ستكون قصيدته الملحمية «أحمد الزعتر» التي نشرت في ديوانه **أعراس** (١٩٧٧)، والمكتوبة إثر سقوط مخيم تل الزعتر على أيدي ميلشيات اليمين اللبناني قبل ذلك بعام واحد. في تلك القصيدة بالذات يبدو أحمد الزعتر رمزاً للفلسطيني المقاوم

والمحاصر والمطرود من أرض إلى أرض، بقدر ما يبدو رمزاً للمواطن العربي الذي تنبذه السلطات كلها والعواصم كلها ليصبح شاهداً بدمه المجرد على قسوة المرحلة. وعلى المسترى الفني ينجح الشاعر إلى حد بعيد في الإفادة من الإمكانيات الإيقاعية الهائلة للبحر الكامل الذي يعرف درويش كيف يقلبه على جميع وجوهه ومجازاته وفقاً لتبدلات المعنى أو لتوترات النفس. ويلجأ درويش أحياناً إلى إهمال القافية إفساحاً في المجال أمام التداعي الذي يتدفق السرد فيه دون تعسف:

سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياهِ فانكسرتُ،

أكلّما نَهَدتْ سرفجلةٌ نسيتُ حدود قلبي

والتجأتُ إلى حصارٍ كي أحدِّد قامتي

يا أحمد العربيّ؟

لم يكذب عليّ الحب. لكن كلّما جاء المساء

امتصني جَرَسٌ بعيد

بينما يعمل في أحيان أخرى على استعادة القافية والضرب على وترها المكرر والمتماثل. وهو أمر ظل الشاعر يحافظ عليه على امتداد تجربته الشعرية التي شكلت الغنائية أجدى مقوماتها الأساسية. وفي تلك القصيدة المفصلية يستخدم درويش البحر ذاته مجزوءاً وعلى شكل رباعيات متتالية أقرب إلى الاستراحات الغنائية التي تفصل بين المقاطع الطويلة المثقلة بالتوتر:

لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه إلى النوى

كتبت مراثيها العيونُ

وتركت قلبي للصدى

وستبدو ظلال هذه الملحمية وتلك التلوينات الإيقاعية الثرية في قصائد لاحقة للشاعر سواء عبر «قصيدة الأرض» التي تستخدم بحراً أقل إنشادية من الكامل هو المتقارب، أو عبر قصيدة «بيروت» التي قرأها درويش في افتتاح «ملتقى الشقيف الشعري» المنعقد في بيروت عام ١٩٨١، والمنشورة في مجموعته **حصار لمدائح البحر**. ولعل هذه القصيدة التي تشكل نقلة جديدة في

تجربة الشاعر من حيث متانتها وبراعتها التأليفية واتساع أفقها الرؤيوي هي من أجمل ما كتب عن بيروت خلال عصورها المختلفة. فهي تظهر بشكل جلي حب الشاعر الغامر للمدينة وافتتانه بها لا بوصفها خيمة الفلسطينيين الأخيرة فحسب، بل بوصفها المختبر الإنساني المتجدد والمفتوح على الموت انفتاحه على البعث والقيامة. ولم يكن درويش ليخفي إعجابه وحبّه لهذه المدينة التي اختارها مقر إقامة له على امتداد أحد عشر عاماً، ولذلك فقد جمعت قصيدته السياسي إلى الفلسفي والواقعي إلى الميتافيزيقي والوجداني إلى التأملي، ناظرة إلى المدينة من وجوهها المتغايرة إلى حد التناقض. أما القصيدة الطويلة الأخرى «مديح الظل العالي» التي كتبها الشاعر بعيد الخروج الفلسطيني من بيروت عام ١٩٨٢، فهي أشبه بملحمة هوميرية حول وقوف المدينة وحيدة وبلا ظهير في وجه الاجتياح الإسرائيلي. على أن البعد التسجيلي للتجربة وقوة الانفعال التي تقف وراءها، أسهما إلى حد ما في حرمان القصيدة من تماسكها وبنائها العضوي، فضلاً عن النبرة العالية التي حكمت الكثير من المقاطع والتفاوت الواضح بين مستويات التعبير التي تراوحت بين الواقعي المباشر والهذيان السريالي في بعض الأحيان.

٤ ـ بدا محمود درويش في منتصف ثمانينيات القرن الفائت وكأنه يكاد يصل بتجربته الشعرية إلى مكان حساس ومحفوف بالمخاطر. فعلى مستوى المعنى والفكرة والتوجه بدت موضوعاته الوطنية والقومية أقرب إلى الاستنفاد وانسداد الأفق. وعلى مستوى الأسلوب والبناء والإيقاع بدا الشكل من ناحيته أمام المأزق إياه بحيث لم يكن أمام الشاعر سوى الصمت أو تكرار نفسه أو البحث عن أفق آخر للكتابة. ولم يطل الأمر كثيراً حتى انخرط درويش عبر ديوانه **ورد أقل** في مغامرة جديدة بكل المعايير. فمع هذا الديوان بدأ ابتعاد الشاعر عن الانشاد العالي وضجيج الإيقاعات، وعن الإفاضة اللغوية، والنفس الملحمي، ليقترب من قصيدة الفكرة أو قصيدة البؤرة التي تقوم على التقصي والتأمل الداخلي ومتابعة المعنى بدقة ومهارة وصولاً إلى ما يشبه بيت القصيد أو ذروة الختام المباغتة. وأعتقد أن درويش في هذه المجموعة كان أقرب إلى تجربة يانيس ريتسوس التي تقوم على المهارة والدأب والتقشف الصوري والاحتفاء بالمعنى منه إلى تجارب لوركا ونيرودا وغيرهما ممن احتفوا كثيراً بالغنائية الباذخة والاحتشاد الصوري. وإذا كان الشاعر قد أشار في مقدمة ديوانه **كزهر اللوز أو أبعد** على مقولة أبي حيان التوحيدي حول المشاكلة الملتبسة بين الشعر والنثر، فإن هذه المشاكلة قد تمظهرت بشكل واضح في قصائد **ورد أقل**،

حيث بدأ الشعر يتخفف من شعريته البحتة، ليفيد من بساطة النثر وتلقائيته وأبعاده السردية، كما في قصيدة «مطار أثينا» على سبيل المثال: «مطار أثينا يوزعنا للمطارات، مثال المقاتل: أين أقاتل؟، صاحت به حامل: أين أهديك طفلك؟، قال الموظف: أين أوظف مالي؟، فقال المثقف: مالي ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر، قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر... كان مطار أثينا يغيّر سكانه كل يوم، ونحن بقينا مقاعد فوق المقاعد ننتظر البحر، كم سنةً يا مطار أثينا!».

٥ ـ ثمة ظاهرة لافتة لا بد أن تستوقف قارئ محمود درويش في مرحلة ما بعد **ورد أقل** وهي تتعلق بتعميق قراءاته وتوسيعها في مجالات التاريخ والفلسفة والتصوف والسياسة وتاريخ الأديان، وغير ذلك من مضامير الفكر والمعرفة. وكان لا بد لهذه القراءات أن تثري قصيدته وتوسع منظورها. صحيح أن الشاعر كان حريصاً منذ نشأته على القراءة والاطلاع، وبخاصة قراءاته للكتب السماوية ولتاريخ المنطقة الشائك والمعقد، الأمر الذي ظهر واضحاً في دواوينه الأولى حيث تكثر الإشارات إلى الأساطير والرموز الدينية والتراثية. ولكن بداية التسعينيات شهدت نزوعاً درويشياً إلى إعادة كتابة التاريخ الفلسطيني عبر قصائد ملحمية طويلة تبدو وكأنها إعادة تأهيل للذاكرة الجمعية التي عمل الإسرائيليون على طمسها أو تزويرها. وليست كلمة «عادوا» التي استهل بها قصيدته الطويلة «مأساة النرجس/ملهاة الفضة» سوى المفتاح للعودتين المتشابهتين: عودة الأرض إلى تاريخها الحقيقي وعودة أهلها إلى مقاومة الأمر الواقع إثر انتفاضة فلسطين الأولى أواخر الثمانينيات.

على أن ما يجدر الوقوف عنده بدءاً من تلك القصيدة هو ازدياد منسوب الفكر والثقافة في الكتابة دون الإخلال بمبدأ ذوبان المعرفي في الشعري وفقاً لما قاله الناقد الفرنسي جان ليسكور من أن نسيان المعرفة هو الشرط الموازي لحضورها في القصيدة، وبأن هذا الحضور يشبه حضور السكر المذوب في الماء. هكذا لم يعد يصعب على القارئ المتفحص أن يرد بعض القصائد إلى مصادرها في الكتب، فقصيدة «الهدهد» على سبيل المثال تفيد إلى أبعد الحدود من كتاب **منطق الطير** لفريد الدين العطار. وقصيدة «خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض»، تفيد بشكل واضح من كتاب تودوروف الشهير **فتح أمريكا**. ومن يقرأ قصيدة «قناع لمجنون ليلى» في مجموعة **سرير الغريبة: شعر**، لا بد أن يلحظ إفادة الشاعر من قراءته لكتاب الطاهر لبيب

المميز **سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً**[1]. وإذ يتحدث لبيب عن العامل الاقتصادي والاجتماعي الذي دفع قبيلة بني عذرة إلى التعويض عن حرمانها من الأتاوى التي كانت تحصل عليها بالإكراه من القوافل العابرة بين الحجاز والشام عن طريق التصعيد العاطفي المشبوب وجلد الذات، يقول درويش:

لا أرى في طريقي إلى حبها

غير أمسٍ يسلّي بشعري القديم

نعاس القوافل في ليلها

ويضيء طريق الحرير بجرحي القديم

لعل التجارة في حاجة هي أيضاً

لما أنا فيه...

ومع ذلك فإن العثور على بعض المفاتيح المعرفية والثقافية لشعر درويش لا يقلل من قيمة تلك القفزة الواسعة التي بدأت تتضح معالمها منذ مجموعته **أحد عشر كوكباً**، ثم استمرت متصاعدة عبر أعمال لاحقة مثل **لا تعتذر عمّا فعلت**، و**لماذا تركت الحصان وحيداً**، و**سرير الغريبة**، و**جدارية**، و**كزهر اللوز أو أبعد**، حيث لم يعد الموضوع الفلسطيني سوى واحد من الأبعاد الكثيرة والمتشعبة لنتاج الشاعر الذي بدأ قطار شعره يسير على خطين متوازيين، خط داخلي يقوم على المساررة والغوص داخل الذات في علاقتها بالحب والزمن والمرض والموت، وخط إنساني شامل يتجاوز الإطار الوطني والقومي ليعانق البشر جميعاً، بمن فيهم الأعداء الذين يحاولون كسلفهم شمشون هدم الهيكل على جميع من فيه. وهذا النزوع الإنساني لم يكن جديداً على صاحب «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» الذي لم يتردد في النفاذ إلى الأحلام الصغيرة والبسيطة للجندي الإسرائيلي المغلوب على أمره، الذي تعرض يومها، أي الشاعر، لنقد جارح من بعض الشوفينيين العرب.

غير أن محمود درويش لم يبارح في جميع مراحل حياته ذلك القلق المقيم

---

(١) الطاهر لبيب، **سوسيولوجيا الغزل العربي: (الشعر العذري نموذجاً)**، ترجمة المؤلف، علوم إنسانية واجتماعية (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩).

في داخله سواء حول معنى الكتابة الشعرية ووظيفتها أو حول أسلوبها وأشكالها التعبيرية. فهو إذ يكتب القصيدة ـ الملحمة لا يتخلى في الآن ذاته عن القصيدة الأغنية أو الدندنة العاطفية القصيرة التي تبدو تمريناً على الإيقاع والتطريب، أو ترويحاً عن الذات وهي تواجه مصيرها القاتم، أو تطريزاً جمالياً على جسد الحياة الأثيري، أو ترجيعاً نوستالجي الملامح لفكرة الأندلس التي لم تفارق خيال الشاعر ووجدانه منذ بواكيره الأولى وحتى نهاية حياته:

أمرُّ باسمك إذ أخلو إلى نفسي

كما يمرُّ دمشقيٌ بأندلس

هنا أضاء لك الليمون ملح دمي

وههنا وقعت ريحٌ عن الفرس

أمرُّ باسمك لا جيش يحاصرني

ولا بلادٌ، كأني آخر الحرس

هكذا لم يقف التجريب المستمر حائلاً دون العودة إلى الوزن الخليلي الذي يأنس إليه الشاعر، والذي طوعه بإتقان وأخرجه من فظاظته التقليدية ليصبح خفيفاً كأنثى ورشيقاً كالماء. ولما كان الإيقاع متصلاً بدورة الشاعر الدموية، فقد كان من أكثر الشعراء العرب قدرة على التصرف بالبحور والاجتهاد في استخدام جوازاتها الكثيرة التي تفتح البحر الواحد كالكامل أو المتقارب أو الوافر على عدد لا يحصى من الاحتمالات الموسيقية والإيقاعية. وكما بالنسبة إلى الوزن، كذلك كان الأمر مع القافية التي كان يهجرها بالكامل في بعض القصائد المدورة، وبخاصة في ديوانه **ورد أقل**، ثم يعود إلى الضرب على وترها المتماثل في أحيان أخرى، دون أن يلحظ القارئ في استخدامه لها أي تعسف أو افتعال.

٦ ـ في السنوات الأخيرة من حياته بدا محمود درويش وكأنه يريد أن يستنفد الشعر كله موضوعات ومعاني وأشكالاً وأساليب. وقد أسهمت الطرقات العنيفة للموت على باب روحه في تخففه من بعض أثقال العناصر الفكرية والثقافية التي حكمت شعره في المرحلة السابقة، فعادت القصيدة إلى شفافيتها الأولى وسلاستها المرهفة حتى لكاد شعره الأخير يستعيد تلقائية شعره الأول بما يشبه التقاء الدائرة ببداياتها عند نقطة الختام، مع الفارق الطبيعي الناجم عن

مخزون الشاعر الهائل من المعرفة واختمار التجربة. أما ديوانه الأخير الذي صدر بعد رحيله، فقد بدا أشبه بالعرض الاستعاري الذي يسترجع من خلاله الفنان التشكيلي المخضرم مراحل تجاربه المختلفة بحيث تجاورت قصيدتاه الرائعتان «لاعب النرد» و«لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»، اللتان تفيدان من المسرحة والبناء الدرامي وفن السرد والمونولوج الداخلي، مع قصائد أخرى تلح على التقفية المتماثلة والغنائية الوجدانية مذكرة بشعر البدايات، فضلاً على نماذج تجريبية يتلمس من خلالها الشاعر مسالك مختلفة إلى الكتابة.

٧ ـ لا يمكن لمقالة واحدة مهما اتسعت دائرتها أن تختزل عالم محمود درويش الشعري أو تحيط به، إذ ثمة من الخصائص والأساليب والطرائق والانعطافات والمقاربات ما يحتاج إلى كتب وبحوث أوسع وأكثر استفاضة، ومع ذلك فلا بد من الإشارة إلى بعض الأمور التي يصعب إغفالها من قبل أي متتبع حقيقي لمسيرة الشاعر. من بين هذه الأمور، بل وفي مقدمتها، خاصية درويشية بامتياز تتعلق بجمالية الصورة وفرادتها وانتزاعها من عالم قابل للتمظهر على شاشة المخيلة، ما يظهر إفادة درويش الحاذقة من الفنون البصرية الحديثة كالسينما والتلفزيون والرسم والتصوير، بمقدار ما أفاد من فنون السرد والمسرح والموسيقى وفنون السمع. فالصورة عنده لا تصدر عن الذهن البارد أو العمليات العقلية البحتة، بل هي منتزعة من العالم المحسوس الذي يتشارك في صناعته البصر والسمع واللمس والذوق والشم. ولعله من هذه الزاوية أقرب إلى ملموسية اللغة القبّانية وحسيتها منه إلى اللغة الأدونيسية ذات الخلفية الفكرية والفلسفية. وإذا كان الشعر هنا يكتب، ككل شعر حقيقي، في عزلته التامة وليله الداخلي، فإنه ما يلبث أن يرفع باتجاه الشمس مضاء بصوره الطازجة وجماله المبهر.

٨ ـ ثمة من **جهة ثالثة** خروج للقصيدة الدرويشية من الصوت المفرد الذي حملته في بداياتها، ممثلاً برمزية الناي، إلى الصوت المركب والمتعدد الذي تبلور مع قصيدة «سرحان. . .»، ثم اتسعت دائرته بعد ذلك. وهذا العالم الثنائي لم يكن مجرد مقاربة لغوية للواقع أو مجرد استمرار للتقليد العربي الجاهلي في الاحتفاء بالمثنى، بل بات عند درويش متصلاً بسؤال الهوية الذي بدأ بمغادرة طبيعته الأحادية الصافية باتجاه الهوية المركبة، متصادياً إلى حينن مع صرخة رامبو **الهويات القاتلة**، حيث تلمح ظلالاً مباشرة لهذا الكتاب في قصيدة «لو ولدت» غير الناجزة:

ـ لو ولدت من امرأة استراليةٍ

وأبٍ أرمني

ومسقط رأسك كان فرنسا

فماذا تكون هويتك اليوم؟

ـ طبعاً ثلاثيةً . . .

ـ وإن كانت الأم مصريةً

وجدُك من حلبٍ

ومكان الولادة في يثربٍ

وأما أبوك فمن غزةٍ

فماذا تكون هويتك اليوم؟

ـ طبعاً رباعيةً مثل ألوان رايتنا العربية . . .

المسألة الرابعة تتعلق باحتفاء درويش بأوزان معيّنة دون غيرها، بحيث خضعت تجربته الإيقاعية لعمليات تصفية متتالية ناجمة عن طبيعة هذه التجربة ومناخاتها كما عن مزاج الشاعر الشخصي. ففي حين إنه استخدم في بواكيره الرمل والخبب والرجز والوافر والكامل والمتقارب، ما لبث بعد ذلك أن أشاح بشعره عن معظم هذه الأوزان ليقتسم الكامل والمتقارب معظم قصائده. وهو أمر ليس من قبيل الصدفة في رأيي، فدرويش الإنشادي والغنائي انصرف بكليته عن الخبب لأنه لم يجد في «خفته» غير المحتملة، وفق كونديرا، ما يتلاءم مع توقه إلى كتابة الملحمة الفلسطينية التي بدا البحر الكامل مناسباً لها، فكتب بواسطته أطول قصائده وأغزرها وأكثرها احتفاء بالإيقاع، مثل «أحمد الزعتر» و«بيروت» و«مديح الظل العالي» و«مأساة النرجس» و«الهدهد» و«جدارية». أما المتقارب الأكثر ملاءمة للهدوء والتموج النفسي المتوتر، فأنس إليه درويش منذ بداياته مروراً بقصائد «سرحان. . .» و«الأرض» و«ورد أقل» ومعظم قصائده المتأخرة ذات الطابع التأملي. وفي حين إنه هجر الرجز إلى غير رجعة، يبدو الأمر بالنسبة إلينا مثيراً للتساؤل والاستغراب. صحيح أن الأقدمين نظروا إلى هذا البحر بوصفه «حمار الشعر» لاقترابه من النثر، ولكن الصحيح أيضاً أن درويش الذي افتتن بالنثر طيلة حياته، وبخاصة في أواخرها، كان يمكنه أن يفيد إلى حد بعيد من

الطاقات الصوتية والعصبية لهذا البحر ومن قابليته العالية للمرونة والتطويع.

أما **النقطة الخامسة** فتتصل بالبعد الأنثوي للغة محمود درويش، لا بالمعنى البيولوجي المباشر بالطبع، بل بمعنى الجملة العصبية اللينة والطرية والمشبعة بالماء والشجن والعاطفة السيالة. وإذا استخدمنا هذا المعيار كواحد من المعايير الممكنة لتفحص الشعر العربي وقراءته لرأينا درويش أقرب بهذا المعنى إلى الخط البياني الذي يمثله الشعراء العذريون، كقيس وجميل وكثيّر، مروراً بأبي فراس الحمداني ووصولاً إلى بدر شاكر السياب، منه إلى الخط الآخر الممثل بأبي تمام والمتنبي، وصولاً إلى أدونيس حيث العصب الذكوري واللغة المحكمة والفحولة المتسمة بالمتانة والقوة. وهذه الملاحظة الأخيرة لا تقع في باب المفاضلة والتراتبية بقدر ما تقع في باب التوصيف والقراءة الأسلوبية، وهي أقرب إلى الاجتهاد منها إلى الحكم اليقيني. وإذا كان الناقد السعودي عبد الله الغذامي قد قاربها بشكل أو بآخر في كتابه **حول الحداثة العربية وتأنيث القصيدة**، فهي ما زالت تحتاج إلى مزيد من البحث والتمحيص، لأن شاعراً كبيراً كأدونيس هو واحد من مؤسسي الحداثة رغم أن شعره ذكوري بامتياز.

النقطة السادسة تتعلق بقدرة درويش الفائقة على النفاذ إلى قلب المعنى الإنساني بما يجعل هذا المعنى أقرب إلى رمي حصاة صغيرة في حوض ماء راكد حيث تتولد إثر ذلك مجموعة من الدوائر المتسعة باطراد. فشعر درويش يمكن أن تتم قراءته في إطار الحدث الآني كما في إطار وجودي لازمنيّ، وفي حيزه المكاني والوطني كما في الحيزين القومي والإنساني. وهو إذ ينجح في قطف روح المعنى ينجح بالمقابل في تحويل الكثير من أبياته وسطوره الشعرية إلى حكم وأمثال سائرة، تماماً كما كان الحال مع جده المتنبي. وقد لا تتقاطع هذه الميزة الدرويشية مع المفاهيم الشعرية الحديثة التي لم تعد تربط الشعر بالمشافهة والحفظ والسيرة على ألسنة الناس، إلا أن الشاعر لم يكن معنياً بالولاء المدرسي للحداثة بقدر ما كان معنياً بالإصغاء إلى الحياة في اضطرامها الداخلي واقتراحاتها التعبيرية والوجدانية. ولن يعدم جمهور درويش أن يجد بين مجموعاته الكثيرة عشرات المقاطع والأبيات القابلة للحفظ، لا لسهولتها وجماليتها الظاهرة فحسب، بل لتحالفها الدائم مع وقائع الحياة المستجدة من مثل: «ومن لا برَّ له/ لا بحر له»، أو «يدعو لأندلس إن حوصرت حلبُ»، أو «إنا نحب الورد لكنا نحب الخبز أكثر/ ونحب عطر الورد لكن السنابل منه أطهر»، أو «وطني ليس حقيبة/ وأنا لست مسافر»، أو

«لا أرض أصغر من قصيدتها»، أو «إذا مت أخجل من دمع أمي»، أو «هزمتك يا موت الفنون جميعها».

٩ ـ لا يمكن أن أختم الحديث عن شعر محمود درويش دون الإشارة إلى تجربته النثرية اللافتة. فمحمود ناثر كبير بقدر ما هو شاعر كبير. تشهد على ذلك كتبه النثرية المتعددة بدءاً من **يوميات الحزن العادي** و**ذاكرة للنسيان**، ووصولاً إلى كتبه الأخيرة **في حضرة الغياب**، **حيرة العائد**، **أثر الفراشة**، و**الغريب يقع على نفسه**، الذي هو حوار مطول مع الشاعر والناقد اللبناني عبده وازن. وفي كل هذه الأعمال مجتمعة يتلمس قارئ محمود درويش جماليته النثرية العالية التي تضاهي شعره في بعض الأحيان. وهو أمر ليس بالغريب في أي حال، لأن كل شاعر كبير هو، كما يقول ت. س. إليوت، ناثر كبير بالضرورة دون أن يكون العكس صحيحاً في الكثير من الحالات. ويضيف إليوت في كتابه النقدي **في الشعر والشعراء** بأن النثر قد يكون محكماً أساسياً لشاعرية الشاعر الذي يتقدم إلى النص متخففاً من لواحق الوزن والقافية ومستلزمات القصيدة ومعادلاتها الصعبة. وبالتالي، فإن النثر يكشف عن موهبة الشاعر الخام وعن قدراته التعبيرية واللغوية وعن سعة اطلاعه وثرائه المعرفي، بعيداً عن تقنيات الشعر وتشكّلات الإيقاع، وهو ما يسمح للغة برمتها، بدءاً من المعاجم والقواميس وحتى الكلام الشفوي السائل، بأن تكون في مرمى الكتابة وحقول اختبارها الشاسعة.

لن يبذل القارئ المتابع كبير جهد لكي يقدم الشاهد تلو الشاهد على مقولة الشاعر الكبير/الناثر الكبير سواء عدنا إلى إليوت نفسه أو إلى مواطنه الإنكليزي كولريدج أو الشاعر الألماني شلر أو التشيلي بابلو نيرودا أو الإسباني غارسيا لوركا أو إلى بعض الشعراء العرب المعاصرين من أمثال نزار قباني وأدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وآخرين غيرهم، حيث الشعر والنثر وجهان لعبقرية واحدة. وأعتقد أن هاجس الإبداع النثري عند درويش كان يلازمه منذ مقتبل تجربته. وإذ حاول بعد مجيئه إلى بيروت أن يكتب بعض قصائد النثر في ديوان **أحبك أو لا أحبك**، لم يعد إلى تلك التجربة مطلقاً في ما بعد، لأن القصيدة عنده تبدأ من الإيقاع المقترن بدورة الدم، كما عبّر هو بنفسه في غير مناسبة. كان يمكن تبعاً لذلك أن يتجسد افتتان درويش بالنثر عبر كتابة الرواية التي ظل يحلم بكتابتها لزمن طويل، لكنه لم يملك الشجاعة الكافية للقيام بذلك، فاستعاض عنها بكتابة السيرة أو نثارها، ذاهباً بالسرد نحو كشوفات شديدة الصدق والبراعة والخصوصية ومكتفياً بقراءة روايات الآخرين التي أحبها

بشدة كأعمال إلياس خوري وعلوية صبح، على سبيل المثال لا الحصر.

١٠ ـ هكذا تبدو كتابات محمود درويش النثرية بدلاً من ضائعَيْن، لا ضائع واحد، هما: الرواية وقصيدة النثر. فمن يقرأ **يوميات الحزن العادي**، يرى فيه تأريخاً سردياً ومفعماً بالشاعرية والنوستالجيا الرقيقة والموجعة لعالم الطفولة والصبا الأول وأطياف النكبة والخروج من فلسطين باتجاه لبنان، ومن ثم العودة إليها من جديد. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن بعض هذه النصوص الواردة في الكتاب ستشكل النواة المبكرة للعديد من قصائد الشاعر اللاحقة، وبخاصة في مجموعته المؤثرة **لماذا تركت الحصان وحيداً**. أما عمله اللاحق **ذاكرة للنسيان** الذي أرّخ به ليوم من أيام آب/أغسطس عام ١٩٨٢، وهو اليوم الذي قصفت فيه الطائرات الإسرائيلية أحياء بيروت لست عشرة ساعة متواصلة، فيبدو بدوره أقرب إلى ملحمة روائية تقيم بشكل واضح تناصاً من نوع ما مع قصيدته المعروفة «مديح الظل العالي». لكن الذي لفتني في هذا الكتاب أن النذر الأول لفكرة الموت لا بمعناها الفلسفي الوجودي بل بالمعنى الواقعي والجسدي، تظهر هنا دون مواربة أو تضليل. لا بل إن درويش يتحدث بشكل مباشر عن الجنازة التي يريدها لنفسه: «أريد جنازة حسنة التنظيم يضعون فيها الجثمان السليم، لا المشوه في تابوت خشبي ملفوف بعلم واضح الألوان الأربعة، ولو كانت مقتبسة من بين شعر لا تدل ألفاظه على معانيه، محمول على أكتاف أصدقائي، وأصدقائي ـ الأعداء. وأريد أكاليل من الورد الأحمر والورد الأصفر. لا أريد اللون الوردي الرخيص، ولا أريد البنفسج لأنه يذيع رائحة الموت». واللافت في هذا السياق أن الشاعر سينقل هذه الوصية النثرية، ولو معدلة إلى الشعر، حيث سيكتب في **جدارية** بعد سنوات:

وامشوا صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع الناي في أزلي

ولا تضعوا على قبري البنفسج

فهو زهر المحبطين يذكّر الموتى بموت الحب قبل أوانه، وضعوا على التابوت

سبع سنابل خضراء إن وجدتْ

وبعض شقائق النعمان إن وجدتْ...

عمل محمود في كتبه النثرية الأخيرة على أن يفيد من الهامش الواسع للحرية التي يحرمه الشعر منها. ففي النثر يمكن أن يرتاح من كمائن البحور وأشراكها المتعسفة، وأن يعيد إلى الحياة ذلك النثار الهائل من المفردات والتعابير البرية التي لم يستطع الشعر تدجينها ولم يتسع لها صدره الضيق. هكذا بدا النثر فسحة لا للتنفس العادي، بل لتلك «الصحراء» المحتبسة طويلاً في داخل الشاعر. في كتبه النثرية الأخيرة مروحة واسعة من البوح والمساررة والمونولوج الشخصي والتداعي الحر ورثاء النفس والعالم. في **حيرة العائد** أطياف مدن وأماكن ووداع أحبة غائبين. بينما يتموج كتابه **في حضرة الغياب** على شكل نص طويل في السيرة والرحلة والحنين وتزجية الألم. في حين يطير **أثر الفراشة** بجناحين متكافئين من شعر ونثر يتبادل الفنان خلالهما الأدوار فلا نعرف لشدة خفتهما متى يبدأ الأول ومتى ينتهي الثاني. كل شيء هنا قابل للتحول إلى قصيدة أو قطعة نثرية فريدة، بدءاً من الغابة والحجر والشجرة والخريف والكناري ووصولاً إلى مراكب النيل ونيرون وبيروت وإلى النرجس وعباد الشمس حيث «الأول ينظر إلى صورته في الماء ويقول: لا أنا إلا أنا، والثاني ينظر إلى الشمس ويقول: ما أنا إلا ما أعبد».

كما إن درويش الذي اتهمه البعض بالانصراف عن الشؤون اليومية الصغيرة ووجه الحياة المهمل، أراد أن يذهب دون تحرج إلى الطرف الآخر من المعادلة محوّلاً أتفه الأشياء والموجودات إلى ذريعة لطرح الأسئلة الأكثر عمقاً. وكما فعل بودلير قبل أكثر من قرن ونصف في قصيدة «الجيفة» التي تطغى فيها جمالية التعبير على قبح الواقع المتناول، فإن درويش لا يتوانى في قصائد ومقطوعات متأخرة أن يخوض المجازفة ذاتها دون أن يغادر بشكل تام مربّع كتابته الأول. وبقدر ما بدا حريصاً على إنفاق حياته حتى قطرة الحبر الأخيرة، حيث الساحة الوحيدة التي لا يجرؤ الموت فوقها على مواجهته، فقد بدا راغباً في معانقة حريته الشخصية واللغوية كما لم يفعل من قبل، غير متهيّب من أن يكتب عن البعوضة أو «العطسة» أو الصناديق الفارغة بالجرأة نفسها التي يكتب فيها «جدارية» أو «لاعب النرد» أو «لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»، وهي بالفعل لن تنتهي أبداً إلا بانتهاء الحياة على الأرض.

الفصل الرابع

محمود درويش: من شعر المقاومة إلى شعر الإنسانية

فخري صالح(*)

(*) رئيس جمعية النقاد الأردنيين.

يمثل محمود درويش علامة أساسية في الشعر العربي المعاصر. قبل محمود درويش كان الشعر العربي شيئاً وصار بعده شيئاً مختلفاً. فهو غيّر الذائقة وأقنع قرّاءه وسامعيه أن الشاعر يمكن أن يكون نجماً جماهيرياً دون أن يخاطب الغرائز أو يكرر السائد والمعروف وما يحب الناس أن يسمعوه. لقد قاد قرّاءه إلى قمة الشعر، مفتتحاً آفاقاً واسعة لخيال السامعين والقرّاء.

في تقاطع الشعر العالي مع الذائقة التي تعاني تشوهات، في استقبال الشعر وفهمه، أثبت الراحل محمود درويش أن بالإمكان أن يكون الشعر عالياً وجماهيرياً في الآن نفسه. لا أحد من الشعراء العرب في القرن العشرين استطاع أن يحل هذه المعادلة المعقدة سوى محمود درويش. قبله كان محمد مهدي الجواهري آتياً من مخيلة تراثية تعيد سبك الموروث الشعري العربي، الجاهلي والأموي والعباسي، بأنواع المديح والرثاء والهجاء فيه، لكنه ظل مقيماً في الماضي، ولم يتعرض لرياح العصر سوى في الموضوعات التي تتصل بثورات العرب في النصف الأول من القرن الماضي. وقبله اقترب نزار قباني من الجماهير الغفيرة، التي تتكون من المراهقين والمراهقات والنساء والحالمين بالحب؛ ثم خالط شعره السهل الممتنع بشيء من السياسة وهجاء السياسيين فلمع نجمه أكثر وصار جمهوره الواسع يهب إليه من كل مكان.

محمود درويش اشتغل على معادلته بطريقة مركبة أكثر؛ انطلق من الجرح الفلسطيني الذي ينزف منذ بدايات القرن العشرين وحتى هذه اللحظة. لكن بداياته تشكلت في مهب رياح التغيير في الشعر العربي. سنجد في شعره الأول آثار بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، ثم أدونيس، وربما سعدي يوسف. لكن جماهيريته[1]، التي تصاعدت في تقاطع السياسي والثقافي،

---

(١) ارتبط اسم محمود درويش بوطنه فلسطين حتى ليمكن القول إن شعره أصبح اسماً حركياً لفلسطين. ونحن لا نعثر في تاريخ الشعر والثقافة في العالم على هذا القدر من التلاحم بين صاحب قلم ووطنه مثلما هو الأمر في حالة درويش. ولا أظن أن هذا الوضع يعود إلى تسمية درويش شاعر فلسطين الأول، ومعاصرته لانبثاق الثورة الفلسطينية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، ومواكبته لانتصارات تلك الثورة وخسائرها، =

وتمازج تبلور الهوية الوطنية الفلسطينية مع تحولات الكتابة الشعرية في العالم، لم تمنعه من تطوير أدواته ومنجزه الشعريين.

كانت غاية درويش أن يكتب شعراً يحكي عن الجرح الفلسطيني دون صخب؛ وكان حلمه أن يكتب شعراً صافياً لا ضجيج فيه ولا إيقاعات عالية[٢]. لكنه كان شاعراً لافتاً حتى في تلك القصائد التي كان يطالبه جمهوره بقراءتها في أمسياته جميعها؛ وكان محمود يرشو الجمهور نازلاً عند رغبات هذا الجمهور لكي يقرأ له ما يريد هو: قصائد كبيرة من مجموعات: **هي أغنية هي أغنية، ورد أقل، أحد عشر كوكباً، لماذا تركت الحصان وحيداً، جدارية، كزهر اللوز أو أبعد، لا تعتذر عمّا فعلت، وأثر الفراشة**... إلخ. إذ في السنوات العشرين الأخيرة نضجت موهبة درويش الشعرية على نار القراءة الهادئة العميقة، وتأوجت تجربته ليكتب نصوصاً في جمال **في حضرة الغياب** و**أثر الفراشة**.

موقع درويش على خارطة الشعر العربي يتمثل في طاقته الخلاقة على تزويج الإيقاع للمعاني والتجارب الوجودية العميقة، في تلقيح هذا الشعر بغبار طلع الكتابات الشعرية العالمية المميزة؛ بشعر فيديريكو غارسيا لوركا ووليم بتلر ييتس وبابلو نيرودا ويانيس ريتسوس وغيرهم من الشعراء الكبار الذين تتألق قصائدهم في ذاكرة الشعر العالمي. ولأنه عرف كيف يطعم شعره بشعرهم، ويزوج التراجيديا الفلسطينية بالتراجيديات البشرية وعذابات الإنسان في كل زمان ومكان، فقد أصبح، قبل وبعد رحيله، واحداً من شعراء العالم الكبار.

أولاً: أسطرة التجربة الفلسطينية

في مجموعته الشعرية **لماذا تركت الحصان وحيداً**[٣] يصرح محمود درويش أن (... من يكتب حكايته يرثُ/ أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً!). ويمكن

= وصعودها وانهياراتها، ومتابعته الشعرية للألم الفلسطيني المقيم المستمر، ودخول القضية الفلسطينية في نفق مظلم بعد اتفاقات أوسلو وانقسام الفلسطينيين ومواجهتهم بعضهم بعضاً بالسلاح، بل إنه يعود إلى ارتباط محمود درويش وشعره بفكرة فلسطين.

(٢) أدرك محمود درويش، بعد سنوات من ضغط السياق الثقافي الذي عاش ونشأ فيه، أن الالتحام بالشعرية العالمية، وعدم الاستجابة لمطالب الجمهور والصورة الأيقونية التي صنعت له بوصفه شاعر فلسطين، سوف يجعلان فلسطين أكبر من مجرد بلد ووطن وتراب. لقد حول محمود فلسطين إلى رمز للوجود والعدالة المنقوصة. وأظن أن شعره سيظل يفعل ذلك، رغم أننا خسرنا برحيله حضوراً شعرياً وثقافياً وفكرياً وشخصيا كبيراً على مستوى العالم، كان يمكن أن يحقق حضوراً متواصلاً لفلسطين.

(٣) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً** (بيروت: رياض الريس، ١٩٩٥).

أن نلخص تجربة درويش بأنها تطمح إلى كتابة الحكاية الشخصية المعجونة بالحكاية الجماعية الفلسطينية، وإضفاء معنى على هذه الحكاية من خلال تصعيد التجربة الفلسطينية وأسطرتها والكشف عن البعد الملحمي فيها، بالشخوص والحيوات وحشد الاستعارات والصور المركبة التي تزدحم في قصائده بدءاً من **أوراق الزيتون** (١٩٦٤)[٤].

لقد تبلورت خيارات درويش الشعرية في سياق هذا الطموح، ولكنه ظل مشدوداً، في مراحل تطور تجربته ونضجها، إلى حالة المخاض التي مر بها الشعر العربي منذ نهاية الأربعينيات، وإلى الانتهاكات الشكلية التي أوصلت شعرنا المعاصر إلى ما تحقق على يدي درويش وأقرانه من الشعراء العرب الكبار خلال النصف الثاني من القرن العشرين. ولم تكن خيارات الشاعر الشكلية، والأفق التعبيري الذي تروده تجربته، لتنفصل عمّا فجّره الشعراء الروّاد في جسد القصيدة العربية، إذ كان الشاعر الفلسطيني الشاب، الذي عاش شبه معزول عن سياق تطور الشعر العربي في نهاية الخمسينيات، يلتقط ما يتناهى إليه من حركة التغير في الشكل وعلاقته بالمعنى في القصائد القليلة التي كانت تصل إلى يديه في تلك الفترة الزمنية الضاغطة المعقدة من حياة الفلسطينيين الذين ظلوا في فلسطين بعد التشريد الأول عام ١٩٤٨. ونحن نعثر في قصائده الأولى على صدى تلك التأثيرات، سواء على صعيد الشكل أو على صعيد المنحى التعبيري والمجازات والاستعارات، والصور الشعرية بعامة، التي درج استعمالها في تلك المرحلة من مراحل تطور الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. لكن اللافت في قصائد الشاعر الأولى هو تلك القدرة على تطويع هذه التأثيرات للتعبير عن التراجيديا الفلسطينية التي يطمح شعر درويش إلى إعادة تركيب عناصرها ليبلغ بها مصاف التراجيديات الكبرى في التاريخ.

هكذا تطورت تجربة الشاعر من خلال احتكاكها بالتجارب الشعرية العربية في البدايات، واستطاع درويش أن يهضم التطويرات الشكلية والخيارات التعبيرية لهذه التجارب ويعيد صياغتها بما يخدم قصيدته وطموحه للتعبير عن مأساته الوطنية والمقاومة الفلسطينية الطالعة في تلك المرحلة التي صعد فيها نجمه كشاعر بارز من شعراء جيل المقاومة. لكن الطبيعة المباشرة، والصور الجاهزة والموتيفات المتكررة والنبرة العالية، لشعر المقاومة لم تسكت في شعر درويش

---

(٤) محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢ مج (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧).

ذلك الطموح إلى كتابة قصيدة منفلتة من أسر الجاهز والمباشر والنبرة العالية؛ فعلى حواشي **سجّل أنا عربي** كانت التجربة الدرويشية تنسج عالمها وصورها وحلولها التعبيرية بعيداً عمّا أصبح كليشيهات شعر المقاومة الفلسطينية. ونحن نعثر في **أوراق الزيتون**، وفي **عاشق من فلسطين**[٥]، على بذور تطور تجربة درويش الطامحة إلى الانفلات من أسر الشخصية القالبية لشعر المقاومة، وذلك عبر الاحتفال بالحسي وتوليد الصور الشعرية المركبة والغريبة التي أصبحت من العناصر الأساسية في تجربة الشاعر عبر منعرجات تطورها.

بهذا المعنى يمكن النظر إلى مجموعات درويش الأولى بوصفها تمارين في الكتابة الشعرية التي ستأتي لاحقاً في **أحبك أو لا أحبك**[٦]، و**محاولة رقم ٧**[٧] وهما المجموعتان الشعريتان اللتان توجتا محمود درويش واحداً من الشعراء العرب الكبار في القرن العشرين. لقد استطاع الشاعر في عدد من قصائد هاتين المجموعتين الشعريتين أن يحقق طموحه في جَدْل التعبير عن التراجيديا الفلسطينية مع التطوير الشكلي للقصيدة العربية المعاصرة، وذلك عبر ابتداع صور مركبة يندغم فيها الحسي بالتجريدي، وتنشأ ظلال المعنى فيها من التقاء التجربة الحارة النازفة بجسد الكلام، وبالإيقاع المتفجر المتصاعد في قصائد تشبه الأعمال الموسيقية السيمفونية بحوار الآلات المتعددة فيها. يصدق هذا الوصف على قصائد مثل: «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» و«الخروج من ساحل المتوسط» في مجموعته **محاولة رقم ٧**.

في هذه المرحلة من شعر درويش يمكن القول إن الشاعر يوظف مخزونه الإيقاعي ـ الصوري المتدفق للتعبير عن الشروط المعقدة للتجربة الفلسطينية في تلك المرحلة التاريخية. إنه يكتب شعراً يزاوج فيه بين الغنائية والدراما التي تتصاعد في قصيدة مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا». وهو، من ثمّ، يفتح عالمه الشعري على الملحمي والحواري ممسرحاً قصيدته التي تغادر صوتها الغنائي لتحتفل بما يدور في أعماق الشخصيات التي تحكي أو يُحكى عنها في القصائد. ففي الوقت الذي كانت فيه قصيدة درويش تصدر، في أعماله الأولى، عن صوت فردي يعيد تسمية العالم والأشياء من حوله، فإنه يتجه في مرحلة

---

(٥) محمود درويش، **عاشق من فلسطين** (بيروت: دار العودة، ١٩٦٦).

(٦) محمود درويش، **أحبك أو لا أحبك** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٧٢).

(٧) محمود درويش، **محاولة رقم ٧** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤).

«سرحان. . .»، ومحاولة رقم ٧، بعامة، إلى كتابة قصيدة تحتشد فيها الذوات المتكلمة. ويمكن العثور على بذور هذا التحول في عدد من قصائد الشاعر السابقة: «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، و«أزهار الدم» في: **آخر الليل**[٨]، و«العصافير تموت في الجليل»، و«ريتا أحبيني»، في: **العصافير تموت في الجليل**[٩]، و«كتابة على ضوء بندقية»، في: **حبيبتي تنهض من نومها**[١٠]. لكن القصائد المذكورة تتضمن صوتين، على الأغلب، أحدهما صوت الشاعر الذي يعيد تأليف كلام الآخرين ويمرر هذا الكلام عبر مصفاة صوته، فيما يعمل درويش في مرحلة «سرحان. . .» على حشد الأصوات في قصيدته نازعاً إلى إعطاء الأصوات بعض حريتها في التعبير عن رؤيتها للأشياء والعالم. وهكذا يتمازج السرد والحوار والوصف والغناء، وتتعدد الأصوات التي تروي الحكاية مما يخلص قصيدة درويش من غنائيتها المفترضة. وعلينا أن ننتبه في هذا السياق إلى أن النقد العربي قد أخطأ عندما صنف قصائد الشاعر بأنها غنائية خالصة، إذ إن درويش يمسرح شعره ويحاول في معظم هذا الشعر صياغة ملاحم عامرة بالشخوص والمتكلمين، وعالمه الشعري يستمد غناه وتعدد معناه من هذه الملحمية المأمولة التي تتحقق في «أحمد الزعتر» و«قصيدة الأرض»، في: **أعراس**[١١]، و**مديح الظل العالي**[١٢].

ثانياً: مشاغل شعرية بطموح كوني

من الضروري الإشارة لدى الحديث عن هذه المرحلة من تطور تجربة درويش الشعرية، إلى الصفاء التعبيري الذي بدأ يميز قصائده. ففي هذه المرحلة تصبح قصائد الشاعر أكثر صفاء، وتتخلص، إلى حد كبير، من تراكم الصور الشعرية وفائض اللغة الذي نقع عليه في القصيدة العربية المعاصرة. وهو ما يهيئ الشاعر لانعطافة حاسمة في شكل قصيدته وصوره الشعرية وطبيعة بناء قصيدته بعامة. وتتحقق هذه الانعطافة في مجموعتيه: **هي أغنية هي أغنية**[١٣]، و**ورد أقل**[١٤]،

---

(٨) محمود درويش، **آخر الليل. . . نهار**، من شعراء الأرض المحتلّة؛ ١ (دمشق: مؤسسة الوحدة للدراسات، ١٩٦٨).

(٩) محمود درويش، **العصافير تموت في الجليل** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٧٠).

(١٠) محمود درويش، **حبيبتي تنهض من نومها** (بيروت: [د. ن.]، ١٩٧٠).

(١١) محمود درويش، **أعراس** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧).

(١٢) محمود درويش، **مديح الظل العالي** (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣).

(١٣) محمود درويش، **هي أغنية هي أغنية** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧).

(١٤) محمود درويش، **ورد أقلّ** (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣).

حيث تصبح القصيدة أكثر كثافة واختزالاً، وأكثر التفاتاً إلى ما هو كوني في التجربة. ثمة في قصائد هاتين المجموعتين اشتغال على ثيمات صغيرة كانت مهملة ومقصاة في شعر درويش السابق، ومحاولة لأنسنة الهزيمة والخسارات التي يحولها الشاعر إلى أغانٍ للعادي والبسيط والمشترك الإنساني في لحظات الهزائم الشخصية والجماعية.

في هذا المفصل من مفاصل تجربة درويش يمكن القول إنه يصبح واحداً من كبار شعراء العالم في القرن العشرين من خلال تركيزه على المشترك الإنساني وقدرته على صوغ الشخصي والجماعي الفلسطيني بطريقة بعيدة عن الشعاري والبطولي الذي ميز التجربة الشعرية الفلسطينية على مدار أكثر من ربع قرن. ولا أنتقص بهذا الكلام من شعر درويش السابق بل إنني أحاول تلمس منحنى صعود تجربة الشاعر، والتنبيه إلى قدرته على العثور، في كل مرحلة من مراحل تطور تجربته، على ما ينضج شخصيته الشعرية ويدفع بقصيدته لتجاوز ما استقرت عليه، صوراً ومجازات وأشكال تعبير، وسلوك مسار جديد يعبر عن تجدد شخصيته الشعرية. إن درويش يجدل، في **هي أغنية هي أغنية** و**ورد أقل**، التطوير الشكلي بمسرحة المأزق الفلسطيني بعد الخروج من بيروت عام ١٩٨٢، حيث يتجلّى انسداد الأفق في صور شعرية تعبر عن الإرهاق وفقدان الأمل والإحساس بالتراجيديا الفلسطينية وقد قاربت عناصرها على الاكتمال. وفي ذروة هذا الانسداد والتيقن من اليأس الشامل يفتح الشاعر قصيدته على أمل غامض يتمثل في نهايات القصائد المفتوحة:

تضيق بنا الأرض. تحشُرنا في الممر الأخير، فنخلعُ أعضاءنا كي نمرّ
وتعصُرُنا الأرضُ. يا ليتنا قمحُها كي نموتَ ونحيا. ويا ليتها أمُّنا
لترحَمَنا أُمُّنا. ليتنا صُوَرٌ للصخور التي سوف يحملها حُلْمُنا
مرايا. رأينا وجوه الذين سيقتُلهم في الدفاع الأخير عن الروح آخِرُنا
بكينا على عيد أطفالهم. ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير. مرايا سيصقلها نجمنا.
إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة
أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير؟ سنكتب أسماءنا بالبخار

الملون بالقرمزي سنقطَع كفّ النشيد ليكمله لحمُنا

هنا سنموت. هنا في الممر الأخير. هنا أو هنا سوف يغرِسُ زيتونه... دمُنا[١٥].

في القصيدة السابقة يعيد درويش إنتاج التجربة الفلسطينية، يلخص الشرط التراجيدي للوجود الفلسطيني بعد الخروج. ثمة ممر أخير وعصافير بلغت بطيرانها سقف السماء ونباتات تنفست هواءها الأخير، وحدود أخيرة، لكن الدم في نهاية القصيدة يعلن عن البداية الغامضة، عن أمل لا شفاء منه في قصيدة درويش التي تذهب في معراج صعودها الفني إلى إعادة تأمل الأشياء الصغيرة والحكايات الناقصة لقراءة مشهد الشتات الفلسطيني في أكثر صوره رمزية وتعبيراً عن تراجيديا التجربة الإنسانية. في هذه المرحلة من مراحل تطور تجربته الشعرية، يجدل الشاعر ما هو وطني - قومي بما هو إنساني لتصبح التجربة الفلسطينية وجهاً آخر من وجوه عذاب البشر على هذه الأرض. وهو يسعى بدءاً من مجموعته الشعرية **أرى ما أريد**[١٦]، إلى تطعيم عالمه بمشاغل شعرية ذات طموح كوني. بهذا المعنى لم تعد عناصر التجربة الفلسطينية تحتل بؤرة شعر درويش، بل إن عناصر هذه التجربة أصبحت تتخايل عبر الأساطير التي ينسجها الشاعر أو يعيد موضعة عناصرها التي يقوم باستعارتها من حكايات الآخرين، ومن ثمّ يجدلها بحكاية شعبه وحكايته الشخصية كذلك.

أصبح درويش في هذه المرحلة صانع أساطير، يولّد حكايات من حكايات ويبني عالماً أسطورياً تتمازج فيه حكايات الشعوب وأحلامها في أرض القصيدة التي تسعى إلى وضع حكاية الفلسطينيين في أفقها الكوني وتخليصها من محليتها ومباشريتها. وقد انعكس ذلك غموضاً فاتناً على صوره وعالمه الشعري الذي ظل يحاول، لفترة زمنية طويلة، التخلص من حمولته السياسية المباشرة لصالح إنجاز قصائد كبيرة قادرة على أن تجدل الراهن بالعابر للتاريخ والمتجدد عبر الزمن. إنه يمزج في قصائد **أرى ما أريد** بين نوعين من التخليق الأسطوري: الأول يقيم من عناصر الطبيعة والوجود مشهداً فردوسياً متخيّلاً؛ أما الثاني فيسعى إلى بناء أساطير كبرى من فتات حكايات ومواد أولية مستعارة من بنى أسطورية متداولة

---

(١٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧.

(١٦) محمود درويش، **أرى ما أريد: شعر**، سلسلة نصوص أدبية (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠).

في ثقافات الشعوب. ويمكن التمثيل على النوع الأول من عملية التخليق الأسطوري بالـ «رباعيات» (ص ٧)، التي تعيد ترتيب عناصر الطبيعة استناداً إلى العين الداخلية لضمير المتكلم.

أرى ما أريد من الحقل. . . إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عينيّ:

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد (ص ٩).

إننا نمثل في حضرة فردوس مستعاد، في حضرة الطبيعة البكر التي لم تلوثها الحروب والصراعات، ولم تتوال عليها الهزائم والانتصارات. وهذه رؤية أسطورية تتخذ من العودة إلى عالم الطفولة وأرضها مادة ينسج منها الشاعر حلمه بأرض يخفت فيها الصراع ويصخب فيها عرس الطبيعة.

أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر

وقد حكّه البرق، خضراء يا أرض. . . خضراء يا أرض روحي

أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟

ما زلت ألعب. . . هذا المدى ساحتي، والحجارة ريحي (ص ١١).

لكن الصراع ينبض في جذور هذا العالم الفردوسي المتخيل، والتجربة الفلسطينية، التي يقوم الشاعر بتذويبها في حكاية الضياع الأندلسية، تفجر هذا الفردوس الأرضي الذي يحاول الشاعر بناءه. ثمة بحر ونوارس وحمام وغزال وعشب وجدول ماء، لكن الوحش متوارٍ في ثنايا الحكاية المشتهاة، يهدد هذا العالم المرغوب.

أرى ما أريد من المسرح العبثي: الوحوش

قضاة المحاكم، قبعة الإمبراطور، أقنعة العصر،

لون السماء القديمة، راقصة القصر، فوضى الجيوش

فأنسى الجميع، ولا أتذكر إلا الضحية خلف الستار. . . (ص ١٥).

المستوى الآخر في عملية التخليق الأسطوري يحققه درويش في قصائد

«هدنة مع المغول أمام غابة السنديان»، و«مأساة النرجس ملهاة الفضة»، و«الهدهد»، وهي تمثل في مجموعها تأوّج تجربة درويش وبلوغها مرحلة مدهشة من النضج الشعري وخصوبة الدلالة والقدرة على جدل الحكاية الفلسطينية بحكايات التاريخ المستعادة. في هذه القصائد تتداخل الحكايات، ويصبح من الصعب على القارئ أن يفصل عناصر حكايتنا عن عناصر حكايتهم؛ وهو ما يرقى بشعر درويش، في هذه المرحلة، ليصبح شعراً إنسانياً خالداً قادراً على التعبير عن حكاية البشر، لا حكاية بعض البشر. وهذا ما تقوم به، خير قيام، الأسطورة التي تعمل على تمثيل الأنماط الكونية من خلال شخوصها الرمزيين ولغتها الرمزية الشاملة.

ينتقل درويش في مجموعته **أحد عشر كوكباً**[١٧]، التي لا يزايلها هاجس الأسطرة والتخليق الأسطوري، إلى رواية الحكاية الفلسطينية من خلال رواية حكايات الآخرين، مبدداً بذلك شبهة المباشرة، والعاطفية المفرطة، وموفراً كذلك محوراً كونياً للتجربة الفلسطينية ببعديها الرمزي والواقعي. في هذا السياق تحضر الأندلس وحكايات الهنود الحمر وحكاية الشاعر وريتا وسوفوكليس والكنعانيون، ليشكل الشاعر من هذه المادة التاريخية ـ الشخصية صيغة للتعبير غير المباشر عن حكاية الفلسطينيين الخارجين «من الأندلس». إن شعر درويش يعبر عن الروح الفلسطينية اللائبة المعذبة الباحثة عن خلاص فردي ـ جماعي من ضغط التاريخ وانسحاب الجغرافيا، لكنه في **أحد عشر كوكباً** يقدم أمثولات تاريخية صالحة للتعبير عن التجربة الفلسطينية، من بين تجارب أخرى. إن صورة العرب الخارجين من الأندلس في قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» (ص ٨)، وصورة الهنود الحمر في «خطبة «الهندي الأحمر» ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض» (ص ٣٣)، تمثل كل منهما استعارة بدْئية (نمطية) (Archetype) تتطابق مع صورة الفلسطيني المشرد المقتلع المرتحل بعيداً عن أرضه؛ ومحمود درويش يكشف عن سر استعارته حين يضع عبارة «الهندي الأحمر» بين مزدوجين مومئاً إلى هندي أحمر معاصر، هندي أحمر فلسطيني يعرض في «خطبته» مفارقة انتصار الآخر وهزيمته هو.

هكذا يعيد درويش قراءة تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس حيث يلعب الماضي دوره بوصفه مرآة للحاضر، وتضيء صورة «العرب الخارجين من

---

(١٧) درويش، **أحد عشر كوكباً** (بيروت: دار العودة، ١٩٩٢).

الأندلس» هزيمة الحاضر المدوية، وتختلط الفاجعة بالأمل، بذكرى الفردوس الأندلسي ـ الفلسطيني المفقود.

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود (ص ٢٩).

أما في «خطبة «الهندي الأحمر» ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض» فإن التطابق بين صورة الهندي الأحمر، في فضائها التاريخي، وصورة الفلسطيني المعاصر، يبدو حاداً تماماً على خلفية وصول المشروع الوطني الفلسطيني إلى انعطافة تاريخية مؤرقة. ومن ثمّ تبدو خطبة الهندي الأحمر بمثابة تسليم أن الفضاء التاريخي ـ الجغرافي أصبح محتلاً بالآخر، بحديده وطائراته وأيديولوجيا الجنون التي يحملها معه. إن المتكلم في القصيدة «الهندي الأحمر» والعناصر الزمانية والمكانية، والصور الشعرية والرموز المركبة فيها، يمكن تحويرها لتدل على الفلسطيني في شرطه التاريخي المعقد واصطدامه بجدار مشروعه التاريخي.

. . . أسماؤنا شجر من كلام الإله، وطير تحلق أعلى

من البندقية. لا تقطعوا شجر الاسم يا أيها القادمون

من البحر حرباً، ولا تنفثوا خيلكم لهباً في السهول

لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا

فلا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا (ص ٤٠).

إن الأفق يبدو قاتماً في هذه القصيدة، كما إن حضور عناصر الطبيعة، التي تختزن أشباح المهزومين وتذوبهم ليصبحوا جزءاً منها، يعيد شعر درويش إلى محوره الأسطوري حين تنفتح القصيدة على فضاء الغرابة والدهشة والمرارة والإحساس الغائر بالفاجعة.

هنالك موتى يضيئون ليل الفراشات، موتى

يجيئون فجراً لكي يشربوا شايهم معكم، هادئين

كما تركتهم بنادقكم، فاتركوا يا ضيوف المكان

مقاعد خالية للمضيفين. . . كي يقرؤوا

عليكم شروط السلام مع الميتين! (ص ٥١).

ثالثاً: شبه سيرة ذاتية

يتحول درويش في مجموعتيه **لماذا تركت الحصان وحيداً**[١٨]، **وسرير الغريبة**[١٩]، إلى كتابة شبه سيرة ذاتية، إلى توليف عناصر من عيشه الشخصي مع عناصر من التاريخ الفلسطيني الجماعي، والحكايات والأساطير والاقتباسات القرآنية والتوراتية، للتعبير عن الإحساس العميق بالمنفى الجماعي والشخصي. لكن الانشغال هنا بحكاية السيرة، بتفتح الوعي على هذا العالم والانغماس في الحب، لا تخفف من الشعور الملازم بالغربة والمنفى.

في **لماذا تركت الحصان وحيداً**، يعيد الشاعر تأثيث قصيدته بالعناصر الأولى مستخدماً ذاكرة الطفل فيه ليطل على الفضاء الزماني ـ المكاني الذي شهد صرخة الراوي في القصيدة. وهو يستخدم ضمير المتكلم لتدشين المشهد في هذا العمل الشعري المركب، الذي يتشابك فيه السرد والغناء والدراما والحوار والتعليق، ليوحي بهيمنة نوع السيرة على أفق هذا العمل الشعري. وعنوان النص الافتتاحي يشدد على عنصر الولادة منظوراً بعين الذات في فضاء زماني آتٍ «أرى شبحي قادماً من بعيد». ويضيء العنوان المشروع الشعري ويكشف عن استراتيجياته وغاياته المتمثلة في إعادة ترتيب سيرة الذات والجماعة، من منظور الزمان الحاضر، في ضوء التجربة التراجيدية التي سجلها الشاعر في عمله الشعري بدءاً من **أوراق الزيتون** وصولاً إلى **أحد عشر كوكباً** الذي يمثل قمة تطور تجربة درويش الشعرية. وتبدو السيرة الشعرية من هذا المنظور إعادة تركيب لكِسر المكان في الذاكرة، نوعاً من إعادة ترتيب السياق لماضٍ تصدع وملأته الشروخ أكثر من مرة. ويكشف لنا صوت الراوي ـ الشاعر عن بُعد الرغبة الذاتية في مشروعه، عن النزعة الإرادوية التي تعيد ترتيب المكان والزمان الغائمين من منظور الواقع الراهن وقدرته على تشكيل الماضي وإعادة ترتيب عناصره.

---

(١٨) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**.

(١٩) محمود درويش، **سرير الغريبة: شعر** (بيروت: رياض الريس، ١٩٩٩).

أطل كشرفة بيت، على ما أريدُ

أطل على أصدقائي وهم يحملون بريدَ

المساء: نبيذاً وخبزاً،

وبعض الروايات والأسطواناتْ... (ص ١١).

واللافت في هذا المقطع الافتتاحي أن الشاعر يستخدم فيه تشبيهاً يوحي بالثبات والإطلالة على المكان المحيط (كشرفة بيت). إن العالم منكشف هكذا وبصورة سافرة أمام العين التي تشاهد، لكن هذا العالم المراقَب سرعان ما يتحول إلى مشهد تنظره العين الداخلية للراوي ـ الشاعر. إن الاستعارة المكانية تعمل الآن من خلال عملية تحويل غير منظورة، عبر اختفاء العنصر الثاني من عناصر التشبيه «شرفة البيت» من المقطع التالي «أطل على نورس، وعلى شاحنات جنود/ تغير أشجار هذا المكان» (ص ١١)، على الانتقال بالقارئ إلى زمان ومكان ماضيين للإطلال على ما تصوره العين الداخلية وما تعيد ذاكرة الطفولة تأثيثه بالأشجار وشاحنات الجنود والنوارس والأنبياء القدامى والسلالم الحجرية والمناديل التي تخفق في الريح. لكن ما ينبغي أن نلاحظه في هذا المشهد الافتتاحي لهذا العمل الشعري المركب هو أن الحاضر يظل يخترق الماضي على الدوام. إنه يعيد تشكيله في كل لحظة وينوء بثقله عليه ويمنعه من أن يظل ماضياً. وإذا كان الشيء المألوف أن يقوم الماضي بتشكيل الحاضر ومنعه من الاحتفاظ براهنيته فإننا في هذا العمل الشعري نستطيع أن نلمس إلى أي مدى يضغط الحاضر على الماضي ويقطع سيرورته. إن الراوي ـ الشاعر يفتح المشهد ليرى شبحه قادماً من بعيد، في إشارة إلى رحلة الذاكرة في ماضي الذات واستعادة تفاصيل المكان والزمان الغائبين. لكن هذا المشهد الذي يطل عليه القارئ ليس ماضياً خالصاً بل هو معجون بعناصر الحاضر وشروطه، بجروحه وتمزقاته. ومن هنا تبدو الحركة السريعة بين أشياء الماضي والتاريخ والحاضر والمستقبل. إن العين المراقبة للراوي ـ الشاعر تتحول ما بين سطر وآخر إلى عين داخلية، ثم إنها سرعان ما ترتد إلى المشهد الخارجي لتعيد التقاط التفاصيل اليومية البسيطة «أطل على كلب جاري المهاجر/ من كندا، منذ عام ونصف...» (ص ١٢)، في محاولة للبقاء قريباً من اللحم الحي للواقع، من المشهد الذي تستطيع العين المراقبة التشديد على واقعيته. لكن هذا الواقع القريب من الأصابع، الواقع الذي تستطيع حدقة العين أن تحيط به وتسبل

الجفون عليه، يمتزج في المشهد الشعري بإلماعات تاريخية بعيدة وقريبة، إلى الفرس والروم والسومريين، وصور شعرية مستعادة؛ حصان أبي الطيب المتنبي المسافر إلى مصر، وعقد إحدى فقيرات طاغور. إن الماضي يصبح أكثر حضوراً وقرباً من الأصابع من الحاضر نفسه في تمهيد واضح لكي يغمض الراوي ـ الشاعر عينيه ويعيد ترتيب لحظات الماضي:

أطل كشرفة بيت، على ما أريدْ

أطل على شبحي

قادماً

من

بعيد. . . (ص ١٥).

ينقسم هذا العمل الشعري من ثم إلى ستة مشاهد أو حركات هي بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر. **الحركة الأولى** المعنونة بـ «أيقونات من بلور المكان» وصف شعري لولادة الراوي ـ الشاعر ورحيله عن قريته بعد اشتعال الحرب عام ١٩٤٨. لكن بدلاً من أن يبدأ الراوي ـ الشاعر بوصف الولادة فإنه يؤثث المشهد بما يوحي بالاستعداد للحرب أو الرحيل أو كليهما معاً:

أَسْرَجوا الخيلَ،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيلَ في السهل (ص ١٩).

إن السطور الشعرية السابقة تبدو بمثابة نبوءة، إرهاصاً بما سيحدث بعد قليل من رحيل وعودة. لكن حدث ولادة الراوي ـ الشاعر يقطع النبوءة ويفتح المشهد على المكان الذي تنبئ عناصر الخصب والتفتح فيه، ونوّار اللوز والخبيزة التي يولمها شهر آذار لفناء الكنيسة، بأنه يستعد لاستقبال طفل جديد ستندس صرخته في شقوق المكان. ثمة منظر رعوي وهيمنة لعناصر الخصب في لحظة الولادة، ولكن هذا المنظر مهدد بالصورة الافتتاحية، التي أوردناها قبل قليل، وهي تضفي نوعاً من الالتباس والريبة، وتشيع الإحساس بالخوف وترقب المجهول. ويتواصل هذا الإحساس بالريبة والخوف من خلال وصف صرخة الطفل بأن فيها حذراً لا يلائم طيش النباتات. ومن الواضح أن درويش

أراد، بخلق هذا الجو من الترقب، أن يمهد لحركة الرحيل التي ألمحت إليها صورة الخيول المسرجة التي أفضت إلى مجيء شاحناتهم من البحر، ثم صعود الراوي ـ الشاعر وأهله إلى الشاحنات أيضاً للرحيل عن المكان. في هذا الموضع من الحكاية نلاحظ كيف يجدل الشاعر ببراعة بين ماضي الذات وماضي الآخر، كيف تتعاكس الرحلتان، رغم أن وسيلة النقل هي نفسها (الشاحنات). ثمة ندم وتبكيت للضمير واتهام لجيل الآباء بارتكاب معصية الرحيل، وحوار بين الأب وابنه يكشف عن الرواية الجماعية لجنود جيش الإنقاذ الذين حاربوا ببنادق مكسورة، والسكان الذين ابتعدوا وتركوا الحصان وحيداً يؤنس وحشة المكان:

ههنا حاضر

لا مكان له،

ربما أتدبر أمري، وأصرخ في

ليلة البوم: هل كان ذاك الشقي

أبي، كي يحملني عبء تاريخه؟

ربما أتغير في اسمي، وأختار

ألفاظ أمي مثلما ينبغي

أن تكون. . . . . . . (ص ٣٠).

في **الحركة الثانية** المعنونة بـ «فضاء هابيل» تعويض عن الحاضر المكسور «شظايا يركبها/ الآخرون مرايا لصورتهم بعدنا. . .» (ص ٣٠)، بالغناء. عود إسماعيل، الذي يُرجّع اسمه صدى اسم جد العرب إسماعيل بن إبراهيم، يعيد الزمان إلى أوله، إلى الخطوة الأولى والتكوين الأول. ويتقاطع في سياق إعادة الخلق والتكوين حدث القتل الأسطوري ـ الرمزي الأول في الخليقة (قتل قابيل هابيل) مع حدث قتل قابيل اليهودي المعاصر هابيل الفلسطيني. إن درويش يذوب شخصاً وشاعراً في إسماعيل المنشد وعازف الناي ليعيد تشكيل ملامح الحاضر بالغناء أو الشعر. ولهذا السبب تصعد السخرية من كلمات الأب الذي روى للابن أن القلاع الصليبية «قضمتها حشائش نيسان بعد/ رحيل الجنود. . .» (ص ٣٥).

. . . . كانت الحرب انتهتْ

ورماد قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم

يولد عليها طائرُ الفينيق بعد، كما

توقعنا، ولم تَنْشَفْ دماءُ الليل في

قُمصانِ موتانا. ولم تطلع نباتاتٌ، كما

يتوقع النسيانُ، في خُوَذ الجنود (ص ٤٦).

وتسعفنا هذه المقابلة الساخرة بين حدثين تاريخيين، هما الغزو الصليبي والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، بتحديد المعنى الضمني لفضاء هذا المشهد. إن الشاعر يسمي هذا القسم من عمله الشعري «فضاء هابيل» ويؤثثه بعناصر حدث القتل جميعها، قابيل وهابيل والغراب، حتى إنه يضمّن الآية القرآنية التي تروي حكاية الغراب مع قابيل. ثم إنه يورد مقابلات ضمنية بين الحدث الكوني - الأسطوري للقتل الأول وتعاقب الغزاة على جسد الأرض الفلسطينية عبر التاريخ. إن درويش لا يقدم تأويلاً تاريخياً لما حدث، ولكنه يؤسطر هذا الحدث ويشكل من مادة اليومي والملموس تصويراً مجرداً للتراجيديا الشخصية والجماعية بحيث يصبح النشيد وسيلة لإعادة الفردوس المفقود والاستعاضة عن الواقع الخشن الفظ بالحلم، بالفن والشعر:

. . . . . يعبرون جميعُهم تحت

القصيدةِ. يعبر الماضي المعاصِرُ مثل تيمورلنك

يعبُر تحتها. والأنبياءُ هناك أيضاً يعبرون

ويُنْصِتون لصوت إسماعيلَ يُنشد: يا غريبُ،

أنا الغريبُ، وأنت مثلي يا غريبَ الدار،

عُدْ. . . يا عُودُ بالمفقود، واذبحني عليكَ

من الوريد إلى الوريد

هَلِّلويا

هَلِّلويا،

كلُّ شيءٍ سوف يبدأ من جديد (ص ٤٨).

ويمكن القول إن قصيدة القطار تعمل بصورة تامة على إحلال صوت الراوي ـ الشاعر محل صوت المنشد (إسماعيل). إننا هنا بإزاء عملية إبدال للأصوات، حيث تظهر شخصية الشاعر التي كانت مختفية وذائبة في الشخصية المروي عنها، وهي تقوم بدءاً من هذه القصيدة بتلوين العالم برؤيا الغريب المنفي الحالم بفضاء آخر. عند هذا المفصل من هذا العمل الشعري المركب تصبح تراجيديا الذات والمجموع واليأس والإحباط من التجربة الجماعية التاريخية هي الموضوعة المهيمنة في **لماذا تركت الحصان وحيداً.** مشهد انتظار متواصل يذكّر بشخصيات صمويل بيكيت، بفلاديمير واستراغون في مسرحية «في انتظار غودو». وما هو لافت في هذه التجربة العبثية، التي يحاول الراوي ـ الشاعر التغلب عليها بالغناء، أنها تعجن التجربتين الذاتية والجماعية في مشهد الانتظار والقلق:

مر القطار سريعاً،

كنت أنتظر

على الرصيف قطاراً مرّ،

وانصرف المسافرون إلى

أيامهم... وأنا

ما زلت أنتظر (ص ٦٢).

وهكذا تعود السطور الثلاثة الأخيرة من القصيدة لترجع الصدى نفسه، صدى الانتظار الطويل الطويل والكمنجات الباكية عن بعد.

الحركة الثالثة في العمل «فوضى على باب القيامة» تنسج لحظاتها من مادة الانتظار. إنها تقوم بإزاحة الفواصل الزمنية بين العصور فتستدعي الإلهة الكنعانية أنات، وجلجامش الطامح إلى الخلود وقهر الموت، وذاتَ الشاعر الجوال بين الأزمنة في فترة الغزو الصليبي لمصر، وذكريات الطفولة، وحواراً يديره الشاعر مع جده وأمه. لكن ما يتحكم في عناصر المشهد هو «صورة... الحاضر المكسور» (ص ٧٠)، التي تدفع الشاعر لصنع «تراجيديا مكررة» (ص ٨٤)، وما يظل من هذه التوليفة التاريخية الأسطورية اليومية هو صورة العنقاء المذبوحة ومشهد الانتظار اليائس الطويل:

كان شيء يشبه العنقاء

يبكي دامياً،

قبل أن يسقط في الماء،

على مقربة من خيمة الصياد. . .

ما نفع انتظاري وانتظارك؟ (ص ٩٤).

يقود هذا التساؤل إلى **حركة رابعة** تثيرها ذكرى السجن الذي يتحول إلى «غرفة للكلام مع النفس» واتخاذ تدابير شعرية تمنع اليأس من بسط نفوذه. هنا في هذه الحركة يصرّح درويش بخطته لتحويل الهزيمة إلى نصر باستخدام القصيدة والاعتصام باللغة. ومن الواضح، استناداً إلى شعر درويش وما يكتبه من نثر وما يدلي به من أحاديث صحفية، أن القصيدة بالنسبة إليه، والثقافة بالنسبة إلى الفلسطينيين بعامة، هما حصن الدفاع الأخير أمام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة إلى استعادة الوطن (القصيدة. . ./في وسعها أن تعيد،/بصرخة غاردينيا، وطناً!)، وسبباً في انقسام النفس على ذاتها والسقوط في شرك الاغتراب عن الذات وعدم التعرف على الهوية:

القصيدة بين يدي، وفي وسعها

أن تدير شؤون الأساطير،

بالعمل اليدوي، ولكنني

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا؟ (ص ١٠٢).

إن درويش يشدد في هذه الحركة على اتخاذ اللغة وطناً بديلاً للمكان الغائب الذي لا يعود، وهو انطلاقاً من القدرة الأسطورية للقصيدة على إعادة وطن ضائع، يردد على الدوام أن لغته هي وطنه، في إشارة واضحة إلى سكنى الشاعر في لغته ليعيد تأكيد روايته لتاريخ شعبه.

. . . فلتنتصر

لغتي على الدهر العدو، على سلالاتي،

عليّ، على أبي، وعلى زوال لا يزول

هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.

حدائق بابلي ومسلتي، وهويتي الأولى، (ص ١١٨).

تبدو اللغة في هذا المفصل من مفاصل الحكاية الشعرية، التي بدأت برغبة الشاعر في الإطلال على ما يريد، رحماً وملاذاً للراوي ـ الشاعر الذي يريد أن يكتب حكايته ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماماً. وتفضي بنا رغبة الشاعر هذه إلى **الحركة الخامسة** من حركات القصيدة التي يرتدي فيها الراوي ـ الشاعر قناع طروادي يحاور هيلين معاصرة تنفي اشتعال حرب طروادة «فتقول له:/ حرب طروادة لم تكن/لم تكن أبداً» (ص ١٢٨)، في إشارة بليغة إلى حرمانه حتى من تصور ذاته طروادياً معاصراً مهزوماً، يمكنه أن يتكلم بلسان الطرواديين، ويعيد رواية الحكاية باسمهم واسمه. ونحن نعلم أن درويش يعود في شعره إلى إنطاق المحرومين من الكلام والممنوعين من رواية حكاياتهم عبر إعادة صياغة رواية الهنود الحمر أو رواية تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس، في محاولة لخلق تعبير غير مباشر عن التجربة الفلسطينية.

من الواضح أن هذه المشاغل الشعرية التي تعود إلى أرض الحكايات التاريخية، المعجونة بملامح الأسطورة في الكثير من فصولها، نابعة من أرض الراهن، والشاعر يقوم بعملية تصعيد لهذا الراهن من خلال اللجوء إلى حكاية الطفولة والتاريخ والأساطير، ليحفظ شعره من هجوم التفاصيل اليومية التي تفرغ القصيدة من لهبها الدائم المشتعل، ولكي يحشد الحكاية اليومية، أيضاً، بأقصى جرعة ممكنة من المعنى. وتلك هي طريقة صنع الأساطير التي هي مهمة الشاعر الملحمي الذي يطمح محمود درويش أن يكونه في زمن تضاءلت فيه قامة هذا النوع الشعري وتوزعت عناصره على الأشكال الشعرية المختلفة.

لكن من الواضح في **لماذا تركت الحصان وحيداً** أن درويش ينتهك البنية الملحمية، التي تتبدى في ثنايا هذا العمل، في **الحركة السادسة** والأخيرة بإغلاقه المشهد على حوار الذات مع الآخر، وهو حوار يخبئه السعال السريع (ص ١٦٨)، في إشارة دالة على غياب الحوار وانعدام شروط الوصول إلى تفاهم مشترك يحفظ

لكلّ طرف حقه في رواية حكايته. ويمثل الشاعر لغياب أرضية الحوار بمشهد مثول برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية إسرائيلية يقوم فيها القاضي بتحويل الشهادة إلى محاكمة، ويتحول القاتل إلى ضحية ويغتصب رواية الضحية وأسماءها:

مَضَتِ الحربُ. وضباطُكَ عادوا سالمين

والكرومُ انتشرت في لغتي، يا سيدي

القاضي ـ وهذا شأني الشخصي ـ إنْ

ضاقتْ بي الزنزانةُ امتدت بي الأرضُ،

ولكن رعاياك يجُسُّون كلامي غاضبينْ

ويصيحون بآخابَ وإيزابيلَ: قُوما، وَرِثا

بستانَ نابوتَ الثمين!

ويقولون: لنا الله

وأرضُ الله

لا للآخرين!

ما الذي تطلبه، يا سيدي القاضي،

من العابر بين العابرين؟

في بلاد يطلُبُ الجلاّد فيها

من ضحاياه مديحَ الأوسمةْ!

آن لي أن أصرخَ الآنَ

وأن أُسقِطَ عن صوتي قناعَ الكلمة:

هذه زنزانةٌ، يا سيّدي، لا محكمةْ

وأنا الشاهدُ والقاضي. وأنت الهيئةُ المتهمَةْ

فاتركِ المقعدَ، واذهب: أنتَ حرٌ أنتَ حرٌ،

أيها القاضي السجينْ (ص ١٥٨).

إن درويش يصل بإغلاقه المشهد على سكانه ذروة السخرية عندما تحرر الضحية جلادها من ذنبه تجاهها، ويتبادل الضحية والقاتل المواقع في نص شعري أظن أنه من أفضل النصوص الشعرية التي كتبت عن اللحظة الملتبسة للراهن الفلسطيني الذي تختلط فيه التراجيديا بالكوميديا السوداء، وتضرب المفارقة بجذورها في أرضه.

رابعاً: شاعر حب أيضاً

يربط القراء في العادة شعر محمود درويش بقضية فلسطين، فهو المعبر بصوره واستعاراته وقصائده الملحمية عن تحولات هذه القضية وانعطافاتها. لكن درويش في مجموعته **سرير الغريبة**[٢٠]، يغيّر هذه الصورة النمطية والطريقة التي يُصوّرُ بها شعره، فهو يكتب قصائد حب، يتأمل حالة عشق متحولة بين رجل وامرأة منفيين، هما على الأرجح فلسطينيان. لكن درويش يرفع حالة الحب، التي يكتب أغانيه عنها، إلى الشرط الإنساني العابر للحالات الفردية والانتماء الوطني والقومي. إنه يعيد وصف مشاعر المحب في ضوء ما تعلمه من قصائد الحب وحكاياته وأساطيره: من مجنون ليلى، وجميل بثينة، وأساطير الحب السومرية، وصولاً إلى كتاب **الكاماسوطرا** الهندي.

يتخذ الشاعر من بعض العشاق الأسطوريين قناعاً له. إنه يختفي وراءهم ليحكي لقارئه عن طبيعة مشاعره التي يمتزج فيها إحساسه بالمنفى والغربة بالعبث والخسارة والامّحاء من الوجود. في قصيدته «قناع لمجنون ليلى» يتجسد هذا الشعور المعقد الذي يلقي بظله الثقيل على قصائد **سرير الغريبة** التي تجمع الإحساس بنشوة الحب إلى الشعور بانقضاء الحب والتهديد الملازم بالفقدان والخسارة وعدم الاستقرار:

أنا قيسُ ليلى

غريبٌ عن اسمي وعن زمني

لا أهُزُّ الغيابَ كجذعِ النخيل

لأدفعَ عني الخسارةَ، أو أستعيدَ

(٢٠) المصدر نفسه.

الهواءَ على أرضِ نجدٍ. . .

. . . .

. . . أنا من أولئك،

ممن يموتون حين يُحِبّون. لا شيءَ

أبعدُ من فرسي عن معلقة الجاهليِّ

ولا شيءَ أبعدُ من لغتي عن أميرِ

دمشقَ. أنا أوَّلُ الخاسرين. . .

أنا قيسُ ليلى، أنا

وأنا. . . لا أحَدْ!

اللافت في هذه المجموعة الشعرية هو السوناتات الست التي يوزعها الشاعر بين قصائد كتابه الشعري حيث يكتفي بوضع كلمة «سوناتا» عنواناً لكل واحدة من هذه القصائد الست. كما إنه يلتزم في كتابتها بالشرط التقليدي للسوناتا في الشعر الغربي، وهو أن تكون مكونة من أربعة عشر سطراً شعرياً مراوحاً في توزيعه للأسطر الشعرية بين أنواع السوناتات المعروفة لدينا والتي تنسب إلى بترارك وسبنسر وشكسبير. في هذه السوناتات ينقل الشاعر نشوة العشق، وحالاته المتقلبة، مازجاً هذه المشاعر النورانية، التي يضفيها الحب على الشعر، بشعور القلق الملازم لكل عشق، وخصوصاً إذا كان العاشقان مهددين بالغربة والمنفى وضغط الانتقال من أرض إلى أرض:

صُنَوْبَرَةٌ في يمينكِ. صَفْصافَةٌ في شِمالِكِ. هذا

هو الصيفُ: إحدى غزالاتكِ المائةِ استسلمتْ للندى

ونامت على كتِفي، قُرْبَ إحدى جهاتكِ، ماذا

لو انتبهَ الذئبُ، واحترقتْ غابةٌ في المدى

نعاسُكِ أقوى من الخوفِ. بريّةٌ من جمالكِ

تغفو، ويصحو ليحرُسَ أشجارَها قمرٌ من ظلالك

ما اسم المكانِ الذي وَشَمَتْهُ خطاكِ على الأرضِ

أرضاً سماويةً لسلامِ العصافيرِ، قرب الصدى

وأقوى من السيفِ نومُكِ بين ذراعيكِ مُنْسابتين

كنهرينِ في جنّةِ الحالمينَ بما تصنعينَ على الجانبين

بنفسِكِ مخمولةَ فوقَ نفْسِكْ. قد يحمل الذئبُ ناياً

ويبكي على ضِفّةِ النهر: ما لم يُؤَنّثْ. . . سُدى

قليلٌ من الضعفِ في الاستعارةِ يكفي غدا

لينضُجَ توتُ السياجِ، وينكسرَ السيفُ تحت الندى

في قصيدة «درس من كاماسوطرا» ثمّةَ تعبير عن حالة الانتظار في الحب، وصيّةٌ للمحب وإرشادٌ له كيف يتعامل مع الحبيب. إن درويش يبلغ في هذه القصيدة صفاءً تعبيرياً لم يبلغه شعره من قبل، حيث تكاد الكلمات تتكسر من رقتها وعذوبتها. إنها قطعة من كتاب حب يُذكِّرُ بكتاب **طوق الحمامة** لابن حزم الأندلسي:

بكأسِ الشرابِ المرصعِ باللازورد

انتظرها،

على بركة الماء حول المساءِ وزهر الكولونيا

انتظرها،

بصبرِ الحصان المُعدِّ لمنحدرات الجبالِ

انتظرها،

بذوقِ الأميرِ الرفيعِ البديعِ

انتظرها،

بسبعِ وسائدَ محشُوَّةٍ بالسحابِ الخفيفِ

انتظرها،

. . . .

ولا تتعجّلْ، فإنْ أقبلتْ بعد موعدها

فانتظرها،

وإنْ أقبلتْ قبل موعدها

فانتظرها،

. . . .

تَحَدَّث إليها كما يَتَحَدَّث نايٌ

إلى وترٍ خائفٍ في الكمانِ

وانتظرها.

خامساً: الحوار مع الموت

في منجزه الشعري السابق أقام محمود درويش عمارته الشعرية حول عدد من الاستعارات المركزية التي تتكوكب حولها معاني قصائده. ويستطيع قارئ درويش، بغض النظر عن مستواه الثقافي، أن يتواصل معه ويحدس بعضاً مما يعنيه الشاعر من خلال التقاط بعض تلك الاستعارات المتكررة في شعره. وقد استطاع الشاعر أن يطور تجربته، ويبتعد شيئاً فشيئاً عن الوضوح المباشر والشعارية الفاقعة، دون أن يفقد تواصله مع جمهوره عبر حفاظه على تلك الاستعارات المركزية في شعره، وعلى رأسها استعارة الأرض التي تنسرب في ثنايا قصائده بوصفها استعارة كبرى تربط الاستعارات الأخرى التي يبتدعها الشاعر عبر رحلته الشعرية.

لكن درويش يعمل في مجموعاته الشعرية الأخيرة، التي أصدرها في عقد التسعينيات (**لماذا تركت الحصان وحيداً، سرير الغريبة، وجدارية**)، على أخذ قارئه باتجاه أصقاع جديدة في تجربته الشعرية. إن الاستعارات الأساسية الدالة على الأرض، والمكان وبطولة الفرد الفلسطيني والتواصل الحميم مع جسد الأرض، تشحب لتحل محلها تراجيديا الفرد في صراعه مع الميتافيزيقا، مع الثوابت الكونية الكبرى: معنى العيش، والموت والفناء، والخلود، والحب، وعبثية التواصل الإنساني.

ومع ذلك فإن انغماس درويش في استقراء تجربة الوجود البشري على الأرض، دون ربطها بصورة مباشرة بوجوده المشخص المشدود إلى الجغرافيا الفلسطينية بالمعنى المكاني والتاريخي، لم يؤثر كثيراً في صورته كشاعر جماهيري. وما يبدو للوهلة الأولى غامضاً في قصائد درويش سرعان ما ينجلي معناه عندما يستحضر القارئ إنجازه الشعري السابق الذي يمكننا من تأويل القصائد الجديدة استناداً إلى خلفية المادة الشعرية السابقة.

استناداً إلى هذا الوعي بتجربة درويش، ومنعرجات تطورها وطبيعة علاقة الشاعر بقرائه ومستمعيه كذلك، يمكن النظر إلى قصيدته الطويلة «جدارية»[٢١]، بوصفها استعارة مقلوبة لمعنى العيش الذي سبرته قصائد **لماذا تركت الحصان وحيداً**، التي ركزت على استعادة صورة المكان والزمان المهدورين في طفولة الفلسطيني من خلال عين الذاكرة، وكذلك قصائد **سرير الغريبة** التي انتشلت ثيمة الحب من بئر الحياة المهجورة وزمان الفلسطيني المقتلع المطارد.

إن من الصعب فهم **جدارية** درويش دون وضعها في سياق شعره السابق الذي يضمن منه مقاطع مختزلة شديدة الدلالة في هذه القصيدة التي يعلو إيقاعها ويهبط وصولاً إلى حوار مع ملاك الموت الذي يتربص بقلبه المفتوح في تلك الليالي البيضاء التي قضاها درويش في مستشفى باريسي بين تحليق في «سماء المطلق البيضاء» (ص ١٠)، وتذكر طفولة غير سعيدة في عكا البعيدة مما يفضي به إلى أن يسأل ملاك الموت لكي يتمهل قليلاً «ريثما أنهي/ حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي» (ص ٤٩).

قصيدة «جدارية» هي نتاج تجربة شخصية مع الموت[٢٢]. ليست تأملاً ميتافيزيقياً لمعنى الفناء أو محاولة للقبض على معنى الخلود، بالرغم من الحوار الذي يقيمه هذا النص الشعري مع ملحمة **جلجامش**، وحديث الشاعر عن كونه توأم إنكيدو، ومع النبي سليمان وأغانيه عن شولاميت. إنها حوار مع الموت، انطلاقا من تجربة الشاعر الممتدة في المكان والزمان، في صفحات تاريخه الشخصي وذكرياته البعيدة والقريبة.

يفتح الشاعر مشهد قصيدته على عالم البياض، الذي يرادف الغياب

---

(٢١) محمود درويش، **جدارية** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٠).

(٢٢) في سنواته الأخيرة كان الصديق الراحل محمود درويش وكأنه على عجلة من أمره، كأنه يريد أن ينهي مشاريعه الشعرية جميعاً، قبل أن يعاجله الموت. كان محتشداً بالكتابة، ينتهي من مجموعة شعرية ليبدأ كتاباً يمزج السيرة بالشعر، بالنثر. يقرأ بنهم كبير راغباً في إفراغ تلك الشحنة الإبداعية الفياضة التي جعلته غزير الإنتاج كما لم يكن من قبل. كأن محمود كان يريد تجاوز نفسه في كل لحظة. ذلك مبرر بسبب الأزمة القلبية التي داهمته عام ١٩٩٨، وكتب على أثرها قصيدته الخالدة «جدارية»، التي يخاطب فيها الموت ويدعوه لكي يمهله قليلاً حتى يتم مشاغله الشعرية، فيمضي مرتاح الضمير يداً بيد مع موت رحيم متفهم. كانت جداريته، من فرط اقترابها من الموت، الذي عاينه محمود في تلك العملية، مدهشة ومرعبة في الآن نفسه. وهي تذكر بملحمة **جلجامش** ورثاء مالك بن الريب نفسه، وشعر أبي العلاء المعري الذي يدعو فيه صاحبه لكي يخفف وطأه على الأرض التي تحتوي أجسادنا جميعاً. لكنها في الوقت نفسه تمزج بين تأمل الموت تأملاً ميتافيزيقياً فيما هي تسرد بعضاً من سيرة محمود درويش الشخصية والشعرية.

والتحليق وخفة الجسد والتخفف من العيش وأثقاله، ولا يشعر القارئ لذلك بوطأة الموت في قصيدة تحاول أن ترسم جدارية لثنائية الخلود ـ الفناء، متأملة هذه الثنائية من خلال استدعاء عناصر الوجود الشخصي للشاعر الذاهب في غيبوبته، ممدداً بين الحياة والموت في مستشفاه الباريسي:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى. ولم أحلم بأني

كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانباً. . .

وأطير. سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير. وكل شيء أبيض،

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء. واللا شيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم

أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه

الأبدية البيضاء. جئت قبيل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

«ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟»

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،

أنا وحيد. . . (ص ٩ ـ ١٠).

سوف نعثر في الصفحات التالية لهذه القصيدة على صياغات متكررة لهذا المشهد الأبيض، بمعانيه الرمزية المختلفة، ودوران مستمر حول فكرة البياض التي تقوم عليها القصيدة محاولة تثبيت معنى محدد من معاني الموت أو الإقامة على

مقربة منه. ليس هذا موتاً، سوف يستنتج قارئ درويش، بل عبور باتجاه الموت وعودة من أرضه؛ لكنه بالضرورة مدعاة لتأمل معنى العيش والوجود والخلود والفرد والآخرين، والإقامة في هذا العالم المضطرب الذي يعود فيه الشاعر إلى طفولته في عكا «أقدم المدن الجميلة/ أجمل المدن القديمة/ علبة/ حجرية يتحرك الأحياء والأموات/ في صلصالها كخلية النحل السجين/ ويضربون عن الزهور ويسألون/ البحر عن باب الطوارئ كلما/ اشتد الحصار. . .» (ص ٩٨).

في هذا السياق من العودة إلى مدارج طفولة الشاعر في عكا القديمة يعمل درويش على ربط حكايته الشخصية مع الموت بأرض فلسطين، حيث يدور بينه وبين السجان حوار عن الحاضر المسكون بالماضي وعن السجان ـ السجين. إن شبح الموت لا يستطيع محو الحكاية المركزية، حكاية الشاعر الفلسطيني المقيم في سفره الطويل (ص ٩٨):

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

ـ هل أنت ابن سجاني القديم؟

ـ نعم!

ـ فأين أبوك؟

قال: أبي توفي من سنين.

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.

ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني

بأن أحمي المدينة من نشيدك. . .

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

فيّ نفسك؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك

قلت: لم تكُ قد ولدت

فقال: لي زمن ولي أزلية،

وأريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

وحائط أورشليم (ص ٩٤ ـ ٩٥).

يصنع درويش إذن مادة «جداريته» من الشخصي والأسطوري والحكايات المتداولة عن الموت، والصيغ الثقافية المختلفة التي تقارب موضوعة الموت والخلود، ويصهر هذه المادة كلها في حكايته الشخصية وتجربته الفعلية مع الموت، تلك «الأبدية البيضاء» التي رآها بعين خياله ربما، أو عين الحقيقة، لا ندري. لكن هذه التجربة الفريدة من نوعها يعاد توليفها لتفضي بقارئها إلى معرفة حكاية الفن والشعر مع الموت، ومن ثمّ إلى سياحة الشاعر نفسه بين الوجود ونقيضه، ليُسرّ لشبح الموت الذي يجالسه أنه خسر معركته مع الفنون التي خلدت أصحابها:

هزمتك يا موت الفنون جميعها.

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفراعنة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود. . .

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد (ص ٥٤ ـ ٥٥).

أو أنه يطلب من الموت أن ينتظره قليلاً ليستكمل بعض ما فاته عمله حيث يبدو الموت رفيقاً للشاعر لا عدواً. إن درويش يؤنسن الموت، يعيد تركيبه في سياق أرض قصيدته الخضراء «خضراء، أرض قصيدتي خضراء. . .» (ص ٤١)، التي تنبض بالعيش والوجود لا بالموت والفناء، ومن هنا التشديد على الخضرة لا اليباس، وعلى الرغبة في امتصاص آخر قطرة من تجربة العيش:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد، يغريني

الوجوديون باستنزاف كل هنيهة

حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة. . . (ص ٤٩).

إن درويش يستخدم خبرته الشعرية، وجماليات قصيدته المختلفة التي تعودها قارئه، لكي يغري هذا القارئ بمواصلة استكشاف هذه التجربة التي تقيم على الأعراف بين الحياة والموت، بين الفناء والخلود، بين الوجود والعدم. ومن ضمن هذه الجماليات التي يستخدمها الشاعر في «جداريته» القافية الأساسية التي تتكرر إلى منتصف القصيدة تقريباً (وحيدُ، وجودُ، أريدُ، الشريدُ، الطريدُ، الحشودُ، الوليدُ، تريدُ. . . إلخ). وتوفر القافية المتكررة نوعاً من الوحدة والرباط الداخلي الذي يشد المادة المتنافرة التي تتكون منها القصيدة. إن الشاعر يعرف كيف يستبقي قارئه معه، وهو يستخدم إضافة إلى التقفية الخارجية نوعاً من التقفية الداخلية التي يمكن أن نمثل عليها بالمقاطع التالية، مع ملاحظة أنني أعدت توزيع الأسطر بحيث يلاحظ القارئ المواضع التي استخدم فيها درويش التقفية الداخلية:

١. **في زمان السيف والمزمار**

بين/ التين والصبار. . . (ص ١٩).

٢. **وكل نبض فيك يوجعني،**

ويرجعني. . . (ص ١٩).

٣. **وأنا الغريب. تعبت من «درب الحليب»**

إلى الحبيب. . . (ص ٢٣).

٤. **ويرمونني بالحجارة:**

عد بالعبارة. . . (ص ٣٠).

وهناك العديد من الأمثلة على استخدام التقفية الداخلية في هذه القصيدة التي تعتمد الإيقاع بصورة مدهشة وتنحو إلى توفير معظم جماليات القصيدة الدرويشية، ومن ضمنها الإيقاع والتقفية بأنواعها والتكرار، لكي يظل القارئ مشدوداً إلى مركز القصيدة وجملتها الإيقاعية والمعنوية المؤثرة «خضراء أرض قصيدتي، خضراء. . .».

إضافة إلى ذلك يعيد درويش قارئه إلى قصائده السابقة، رابطاً عالمه الشعري بخيوط خفية، مشدداً على كلية عالمه الشعري وتناسل قصائده بعضها من بعض. إنه

يذكّر قارئه بمجموعته الشعرية **أرى ما أريد**[٢٣]، عندما يكرر جملة «سأصير يوماً ما أريد» (ص ١٢ ـ ١٥)، كما يقوم بالتنويع عليها «سنكون يوماً ما نريد» (ص ١٦)، أو أنه يلفت انتباه قارئه إلى مجموعته الشعرية السابقة كذلك **أحد عشر كوكباً**[٢٤]:

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة البئر

لا غيمة في يدي

ولا أحد عشر كوكباً

على معبدي (ص ٨٦).

يكتب درويش في «جدارية» جماع قصائده، يعيد توليف مادته الشعرية مستخدماً ثروته الغنية بالإيقاع والمعنى، والاستعارات والمخزن الرمزي الشديد الإيحاء، العميق الدلالة، كما يستخدم علاقته الوطيدة بقارئه الذي يستطيع أن يحدس ما يريد الشاعر قوله من خلال العودة إلى قصائد الشاعر السابقة، استناداً إلى العقد الذي ربط الشاعر بالقارئ في علاقة حميمة مدهشة قلّما تمتع بها شاعر عربي آخر في هذا الزمان[٢٥].

---

(٢٣) درويش، **أرى ما أريد: شعر.**

(٢٤) درويش، **أحد عشر كوكباً.**

(٢٥) لم أتعرض في هذه القراءة لشعر درويش وتحولاته لأربعة من دواوين الشاعر الأخيرة التي ختم بها حياته الشعرية، وهي: **حالة حصار** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٢)، **لا تعتذر عما فعلت**، **كزهر اللوز أو أبعد**، **ولا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، لأنها تمثل في مجموعها انعطافات جوهرية في تجربة درويش في أعوامه الأخيرة؛ إنها محاولات بحث عن دروب بكر في الكتابة الشعرية، وتقريب للشعر من النثر، وفتح للقصيدة العربية الحديثة على الماضي الشعري، وتزويج للقصيدة الإيقاعية من قصيدة النثر، وتأمل صاعق للموت المقبل على ذات الشاعر، ما يضع القصيدة في حالة مواجهة مع الغياب. ثمة موضوعات كثيرة بحاجة إلى قراءة موسعة في المجموعات الأربع الأخيرة، سوف أقوم ببحثها في دراسة مقبلة.

الفصل الخامس

قتلناك يا آخر الشعراء

منير العكش(*)

(*) أستاذ الإنسانيات ومدير الدراسات العربية في جامعة سَفُك، بوسطن.

قتلناك يا آخر الأنبياء/ قتلناك. . ./ ليس جديداً علينا
اغتيال الصحابة والأولياء/ فكم من رسول قتلنا/
وكم من إمام ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء/
فتاريخنا كله محنة/ وأيامنا كلها كربلاء.

نزار قباني في رثاء جمال عبد الناصر

١ ـ أبرز عذابات محمود درويش، كما لاحظتُها على مدى أكثر من أربعة عقود، كانت (وما زالت بعد موته) مع جمهوره ومحبيه الذين أرادوا أن يمسكوا بأصابعه حين يكتب الشعر، أو يخطفوه لأنفسهم، أو أذواقهم، أو فصائلهم، أو حدود مداركهم وهمومهم الصغيرة.

وعلى غير ما هي الحال مع الشعراء العرب والفلسطينيين، أحيط درويش بعد موته بهالة أسطورية تحولت على يد خاطفيه الفصائليين إلى صنمية قَبَلية شوهته واقتلعته من شعره ونثره وفلسطينيته، وربما ألبسته شبهات قد يمضي زمان طويل قبل أن يتطهر منها. إذ ما كاد درويش يودع دنيانا حتى خذله أصدقاؤه قبل أعدائه فلم يبق له من صديق صِدق إلا أبناء شعبه الطيب الذي أحبه كما هو: محمود درويش، شاعر المقاومة، بلحمه ودمه وصوته ودموعه؛ شعبه الذي تنفس بلغته الصعداء، وحفظ قصائده وأنشدها في حقوله ومدارسه ومسيراته وسجونه ومخيماته الشقية؛ شعبه الذي لم يعرف عنه إلا أنه شاعر كل فلسطين، وناي تباريح كلِ الفلسطينيين.

كذلك عانى درويش كثيراً شطط ذلك الجمهور المحب الغيور الذي أراده له وحده، فأنكر عليه طبيعته الإنسانية، ونسي أو تناسى أنه بشر وأنه شاعر، فحاسبه وقسا عليه كلما «ضلّ» «وانحرف» إلى عواطفه وهمومه وكتب عن مرضه أو ألمه أو حبه. فعندما أصدر محمود درويش مجموعة **سرير الغريبة** مثلاً،

هاجمه روائي أكاديمي من أصدقائه المخلصين واتهمه بأنه تخلى عن شعبه وانسحب إلى قوقعة همومه الفردية. ثم خلص هذا الرفيق القديم إلى أن شاعر المقاومة الفلسطينية، على ما يبدو، يريد أن يقول للعالم: «لتذهب فلسطين إلى الجحيم. إنني الآن ملكُ نفسي». بعد بضعة أشهر من نشر هذا القذف في «بانيبال» اللندنية كان درويش في واشنطن، فاطلع عليه مستغرباً وقال «لا حاجة بفلسطين لأن تذهب إلى الجحيم. إن الجحيم هو الذي جاء إليها، وهي تعيش فيه منذ أكثر من نصف قرن. أما أنا فأنا دائماً ملك نفسي».

في صيف ١٩٦٧، التقيت محمود درويش لأول مرة على صفحات مجلة **شعر** اللبنانية التي أسسها وأشرف عليها الشاعر الراحل يوسف الخال. كان جرح حزيران/ يونيو في ذلك الصيف نازفاً وموجعاً. وكانت المجلات والصفحات الأدبية تتهافت على نشر ما أطلق عليه المرحوم غسان كنفاني اسم «شعر المقاومة» الفلسطينية. في عدد ذلك الصيف المأساوي، نشرت مجلة **شعر**، وكانت مجلة حداثية رائدة، أربع قصائد لمحمود درويش، وقدمته لقرائها بأنه «شاعر فلسطيني شاب يقيم في فلسطين المحتلة بين بيته والسجن. تسربت إلينا منه هذه القصائد الأربع». مجرد نشر قصائد درويش في هذه المجلة يومها كانت له دلالة كبيرة لدى معظم المعنيين بتطور القصيدة العربية الحديثة الفتية، وبتطور النجمين الساطعين اللذين يدور أحدهما حول الآخر في سماء ذلك الليل: درويش و«شعر المقاومة» الفلسطينية.

ليس لدي ما أخفيه اليوم بعد أن انقضت أربعة عقود على نشر تلك القصائد، فقد كنت وما زلت أعتقد أن شهرة درويش القياسية في تلك الفترة كانت تعود إلى ظروف وشروط لا علاقة لها بالشعر. فمعظم قصائده التي أحبها الناس ورددوها كانت تتصف بالخطابية، وتصخب بالشعارات ويفتقد بعضها إلى مقومات القصيدة. لكن صوت درويش الصاعد المتألق كان يومها أشبه ببلسم للجراح التي أصيبت بها النفس العربية بعد الهزيمة. بعض «نقاد» تلك المرحلة ذهبت بهم الحماسة للشاعر الشاب، فنسبوا شعره إلى «الواقعية البطولية» أو الملحمية، وبعضهم زعم أنه يؤسس تياراً جديداً في الشعر العربي الحديث. أما شواهدهم التي قدموها لقرائهم فكانت خير دليل على أن مزاعمهم سابقة لأوانها.

٢ ـ معظم قصائد درويش الأولى كانت متأثرة ببعض نجوم الشعر من عرب وغير عرب مثل نيرودا، وحكمت، وماياكوفسكي، والسياب، وقباني، بل ببعض الأسماء الأقل شهرة مثل الشاعر الفلسطيني الراحل راشد حسين. لم يكن

من السهل التأكد في تلك الأيام من تأثير الشعراء الإسرائيليين مثل حاييم بياليك أو يهودا عميخاي أو غيرهما في شعر درويش الذي كان مشبعاً بالرموز والأساطير اليهودية. لكن المفارقة الساخرة التي لا يمكن تفسيرها هي أن جمهور درويش ونقاده غضوا الطرف عن هذه الرموز والأساطير التي هضموها واعتبروها جزءاً من مفهومهم لشعر المقاومة الفلسطينية.

كان نشر تلك القصائد الأربع في صدر صفحات مجلة **شعر** اعترافاً واضحاً من هؤلاء الذين ظنوا أنفسهم (أو نصّبوا أنفسهم) روداداً للشعر العربي الحديث بتطور محمود درويش وقابليته لأن يلتحق بأوليمبهم المقدس. وهذا ما يشبه حال أي شاعر أمريكي ينشر للمرة الأولى في مجلة أدبية مرموقة مثل **بويتري** أو **غراند ستريت** أو **ذي نيويوركر**. لكنني لا أريد أن أعطي انطباعاً كاذباً عن تقييمي لمجلة **شعر** ومؤسسها يوسف الخال، أو أبني أحكاماً عامة على نشر هذه القصائد الأربع. فعلى الرغم من أن صدور هذه المجلة الأدبية أسهم في كسر الأرثوذكسية الخليلية، وفي تشجيع القصائد الاختبارية ودعم الحداثة الشعرية بكثير من الترجمات، فإن مواهب «نجوم» هذه الحركة ـ باستثناءات نادرة، أبرزها أنسي الحاج وفؤاد رفقة ـ لم تكن بحجم الادعاءات والأسئلة التي طرحتها المجلة. كانت رحلتهم تمضي في عكس الاتجاه الذي تمضي فيه رحلة محمود درويش. وكان هذا التباين يتجلى في «لاعادية» الخيال الدرويشي، وفي رحابة المدى الثقافي والإنساني لعوالم همومه. كانت الحداثة لديهم ملتبسة بالصرعة. أما شعراؤهم فإنهم استهلكوا طاقتهم في صياغة أشكال كاليدوسكوبية شاعت في **تل كل** (Tel quel) وما كان يعرف بالشعر الكونكريتي. وعلى غرار شعراء «البيت» (Beat) الأمريكيين حاولوا أن يستلهموا مفاهيم حركة الرسم الأدائية (Action Painting). ومن المفارقات أن هذه الأشكال التي ظنوها ذروة إنتاج الحداثة الشعرية كانت اللعبة المفضلة لدى شعراء عصر الانحطاط العثماني، ولهذا ربما لم تكن تعني لمحمود درويش شيئاً.

كان يوسف الخال يحاول عبثاً أن يبعث شبح ت. س. إليوت في بيروت، فبنى للشعر العربي مقبرة كاملة تعج بأشباح إليوت المزيفة. لم يكن يوسف الخال ولا أي من هؤلاء الإليوتيين المزيفين يعرف البعد الكنعاني لقصيدة «الأرض اليباب» التي ترجموها وجعلوها كعبة حداثتهم. إن أهمية يوسف الخال بالنسبة إلى شعر تلك المرحلة تشبه إلى حد بعيد أهمية الشاعر لورنس فرلنغتي في الولايات المتحدة. لقد كانت لديه موهبة حدسية ثاقبة في الشعر والشعراء.

أذكر مرة أنه قال لي: «إن محمود درويش سيصبح شاعراً كبيراً إذا لم يستجب لذوق العامة ولم يساومهم على موهبته». وأذكر أيضاً أنني قلت ذلك لمحمود في أحد لقاءاتي معه ببيروت عام ١٩٧٣[١]، أي بعد أن انقضت ست سنوات على نشر قصائده الأربع في **شعر**، وعبّرت له عن رأيي في علاقته الفريدة مع جمهوره. سألته:

«تصور أنك ولدت في مكان آخر غير الوطن المحتل، ألن يكون لك وزن آخر في الشعر العربي؟».

أجاب: «أدمتُ الاعتراف بأن المصادفات أو الظروف «الصدفية» أسهمت في خلق ما أسعى دائماً إلى التحرر منه. لا أريد أن أطفو على الصدفة. أريد أن أتجاوزها بقوة أخرى، قد تكون موجودة لديّ وقد لا تكون. لكنني أول متضرر من حصري في هذه المصادفة، وأول متمرد عليها، وأول من أعلن الاعتراف بها. إنني أطمح إلى أن أصدق أن المصادفة لم تخلقني وحدها، لكنها عجّلت عمر وصولي إلى الناس. لقد سهّلت علي تقديم نفسي وتنميتي. وهنا تلاحظ مفارقة غريبة وهي أنني مدين للمصادفة لكنني متمرد عليها».

ـ وكيف؟

«بالبحث عن القوة الذاتية الموجودة فيّ، إذا كانت موجودة فعلاً، أي بالنسف المستمر للعامل الخارجي الطارىء أو الصدفي، وبتعميق الجوهر الباقي».

منذ ذلك اللقاء الذي مضى عليه أكثر من ثلاثة عقود ظل محمود درويش يعيش في هاجس تفكيك ذلك العالم العَرَضي وتعميق الجوهر الباقي، ويسعى إلى ترويض حماسة جمهوره لكثير من قصائده الأولى. إننا لو قرأنا مجموعاته التي أصدرها في الستينيات، ثم انتقلنا مثلاً إلى بعض مجموعاته الأخيرة كـ **الجدارية** أو **حالة حصار** أو **كزهر اللوز أو أبعد**، فإننا نلاحظ ومن دون عناء أن مسيرة الشاعر كانت فعلاً تفكيكاً للعامل الخارجي الطارىء وتوكيداً لـ «الجوهر الباقي» الذي طمسه كل أو معظم من أبّنه من أصدقائه وأعدائه.

٣ ـ في الأيام الأولى من زيارته الأولى لبيروت، عام ١٩٧١، التقيت محمود درويش في شقة الشاعر السوري أدونيس بالأشرفية. كنا خمسة، وكان

---

(١) انظر: منير العكش، **أسئلة الشعر: في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩).

درويش ـ ضيف الشرف ـ يجلس أمامي. أعصابه كالعادة تنبض وتهمهم. شاب نحيل طويل ذو حضور طاغ، تتألق عيناه ببريق عيون النمر. يتكلم برشاقة النحل ويبهرك بحديثه وانفعالاتهَ الجسدية المرافقة. إنه يصغي طويلاً، ويبالغ في التواضع لمحدثه حتى ليبدو فاقد الحيلة حائراً ذا ملامح مأساوية ساحرة. وفجأة ينتفض فينفض كل هذه الغشاوة عن عينيك وذهنك، وتكتشف أن هذا الاستسلام الموقت ليس إلا واجهة لشخصية قوية ساخرة تنضح بالمرارة.

هذا ما تلاحظه كذلك في نثره الخاطف وحديثه ومناظراته النارية. فعندما ألح ياسر عرفات عليه أن يقبل منصباً وزارياً (وزيراً للثقافة، كما أذكر)، وطال بهما الأخذ والرد، قال عرفات: «ما الضرر من ذلك؟ ألم يقبل أندريه مالرو أن يكون وزيراً في حكومة شارل ديغول؟». ومن دون تردد أجاب درويش: « بين هاتين الحالتين هنالك ما لا يقل عن ثلاثة فروق أساسية. أولاً، إن فرنسا ليست الضفة الغربية وغزة. وثانياً، إن ياسر عرفات ليس شارل ديغول، وثالثاً، إن محمود درويش ليس أندريه مالرو. نعم قد تعتقد أن هذه فروق هامشية، ولكن إذا قدّر الله وصارت فلسطين بقوة فرنسا، وتحول ياسر عرفات إلى شارل ديغول فلسطيني، وبلغتُ أنا مبلغ أندريه مالرو، فإنني عند ذلك أفضّل أن أكون جان پول سارتر». وبالطبع لم يكن هذا الحوار السقراطي مقصوداً لذاته، فعلى الرغم من حميمية العلاقة بين درويش وعرفات ظل محمود حتى اللحظة الأخيرة من حياته خصماً مريراً لأوسلو ونهج التسويات المذلة.

٤ ـ لكن ملكة النقد الذاتي عند درويش أشد مرارة من بديهته النارية وأحاديثه اللاذعة الساخرة. ذات لقاء، عندما كانت ملاحظاتي على شكل قصيدته استفزازية فظة، قال: «إذا كنت تعترض على شكل قصيدتي، أو تعتبر أنني لم أجد شكلي بعد، فإن ذلك لا يعود إلى نقص في نيتي، وإنما يعود إلى عجز في تجربتي الإبداعية»!

مثل هذا الغلو في النقد الذاتي والتواضع الذي يتفرد به درويش بين كل من أعرفهم من شعراء المرحلة المصاب معظمهم بالبارانويا وعبادة الذات جعله قاسياً على نفسه وشعره. لكن ذلك أعانه، ويسّر عليه مهمة التمرد على «النجاح السهل»، وعلى «النجومية» التي أدركته قبل الأوان. لقد عجّل ذلك بانتشاله من شاعر عادي يستلهم تجارب غيره أحياناً، ويعتمد على شيء من الخطابية والمباشرة أحياناً إلى شاعر إنساني يتمتع برؤيا نادرة، ويعتمد تقنية معقدة دائمة التطور يعجن بها تلك الأمداء الكونية من العواطف الإنسانية ويصوغها في

قصيدة كريستالية متألقة. كانت القصيدة العربية بين يديه، بل كان جوهر القصيدة نفسها يتجه نحو حياة جديدة. هذا ما جعل قصيدته تسمو بتفاصيل المأساة «المحلية» إلى آفاق إنسانية شاملة، وتعبر عن مشاعر عزيزة على صميم وجودنا وعن تلك الأعماق الحميمية التي تضطرب في نفس كل من عانى الاغتراب والنفي على وجه هذه الأرض. قوة هذه القصيدة تكمن في أن «المعذبين في الأرض» يرون أنفسهم في مرآتها، وأن كل كلمة فيها مستمدة من ذاكرة إنسان مفجوع.

موهبة النقد الذاتي التي تحكمت بدفق خياله، كانت تضطره في بعض الأحيان إلى أن يتريث فترة طويلة من الزمن قبل أن ينشر قصائده. وهذا ما كان يثير القلق لدى بعض أصدقائه الذين يرجونه ألّا يفرط في استخدام المقص. إنني، وعلى مدى أربعة عقود من مواكبة رحلة هذا النجم في سماء شعرنا، صرت على قناعة بأن أبرز محطات حركة الخلق لديه كان يتجسد في قدرته العنيدة على التغير والتطور، وعلى إصراره على خلق الصيغة التي تتجاوز السائد والعادي بل والناجح أيضاً. هذا ما جعله، في اعتقادي، شديد النقد لتجاربه الأولى، واعياً لمخاطر ذلك الشرك الذي أدى بكثير من الشعراء إلى السقوط في فخ نجاحاتهم الأولى واستبدال أرثوذكسية شعرية قديمة بأرثوذكسية حديثة.

٥ ـ على أن ذائقة كثير من محبيه وعشاق شعره لم تستسغ دائماً إبداعات هذا التطور السريع، فكانت تصر على تقييد درويش بحبال نجاحه الأول. هذا العناد الذوقي، العناد المغري المحبب المكروه، أقلق الشاعر أحياناً، وأحزنه أحياناً، لكنه كان دائماً يقابله بعناد من مثله. وللأسف فقد عزّ الناقد الذي يأخذ بيد هذه الذائقة الجماهيرية إلى عالم الشاعر الجديد فيحررها ويحرر الشاعر من سطوة من كان نيرودا يسميهم أعداء الشعر.

في عام ١٩٩٤، دعت **رابطة خريجي الجامعات الأمريكية** محمود درويش لتكريم مؤتمرها السابع والعشرين في أطلنطا. يوم القراءة كان محمود شديد القلق والتخوف من حساسية عنيدة قد لا تريد أن تسمع إلا قصائده الشعارية الأولى. لكنه كان مصراً على ألّا يقرأ إلا شعراً، شعراً يمثل حساسيته الجمالية وتطوره. قبل القراءة، أخبرني محمود بهواجسه وقال مما قال: «أريدهم أن يعيشوا مع الشعر لا مع الشعارات». ولحسن الحظ، فقد كان منظم المؤتمر يبحث عن شيء مكتوب لتقديم الشاعر فاقترحت عليه أن يقرأ مقالة كتبها

إدوارد سعيد حديثاً عن تطور درويش الشعري و«السياسي» في مجلة **غراند ستريت**. ففي تلك المقالة استشهد سعيد بكلمة أدورنو عن «الأسلوب الحديث». وقد كان لذلك أحسن الأثر في تهيئة حساسية الحاضرين لشعر محمود درويش الجديد.

خلال أوديسة التطور التي عاشها، صاغ درويش للقصيدة العربية نماذج كانت ضرورية جداً لإنقاذ القصيدة الحديثة مما وصلت إليه من تناقض مع منطلقاتها وطموحاتها، ولمصالحتها مع الحداثة شكلاً، ومع الشعر جوهراً: أعني مقاومة الموت، الموت بكل أشكاله. كانت مقاومة الموت لا تنفك أبداً عن عناق تقنياته المتطورة. هذا الجوهر الخالد في شعر محمود، مقاومة الموت، يتناساه أصدقاؤه «أعداء المقاومة» عن عمد ليحيلوا بشطارتهم البنيوية أعظم شعراء عصرنا إلى بهلوان لغوي/أدونيس آخر. أبداً لم تنكب مغامرة درويش مع التطور على صناعة دمى جمالية بلهاء، أو صيغ أسلوبية عبثية؛ لم تكتف بتجريب أشكال اختبارية بهلوانية، ولم تعكف على أو ترديد ما شاع من غرام شكلي بالضوء والعوالم الصوفية، بل ركزت أولاً وأخيراً على بلورة هموم الإنسان في ما يناسبها من أشكال، ويعينها على أن ترحل من جديد إلى قلب كل إنسان. وما تزال قصيدته «الهدهد»، مثلاً، تشكل تحدياً لكل الشعراء الذين تكنوا بالصوفية، ولا سيما أولئك الذين لم يتصوفوا إلا بنرجسيتهم وعبادة ذاتهم.

٦ ـ بهذا التطور ونماذجه المتجددة، أبحر درويش بقارئه إلى كثير من العوالم المفقودة، في التقليد الشعري عموماً، وفي الذاكرة الفلسطينية خصوصاً. رحلة لم تنس تلك العوالم التي استودعتها الذاكرة الفلسطينية في ثنايا الحكايا والروايات التاريخية والقصص الشعبية، أو تلك التي تحدثت عنها بعض الملاحم والأساطير. خلال بحثه عن هذه العوالم المفقودة، التقط درويش كل ما يلزم من مقومات وأدوات لوصل الحاضر بالماضي وبناء الزمن الشعري لقصيدته الحديثة. لم يكن يصغي في رحلته إلى هذه العوالم إلا للنداء الصاعد من تراب المنافي وتباريح اللاجئين. لكن معظم الناس (في الغرب) لا يتحدثون عن هذه العوالم المفقودة إلا بلغة الأساطير وكتابات الأخيلة العلمية. فما إن تتحدث إليهم عن «العوالم المفقودة» حتى تسرح خيالاتهم في **الجبل المسحور** لتوماس مان، أو في الأدغال المظلمة التي تحول فيها «الإنسان القرد» إلى بشر، أو في قارة أطلنطا الضائعة، أو غير ذلك من متخيلات.

العوالم المفقودة التي تسكن شعر درويش مختلفة كل الاختلاف. إنه يتحدث عن قرى حقيقية فُقدت، وعن مدن حقيقية زالت، وعن حضارات وشعوب أبيدت. كم هم الأمريكيون الذين يعرفون مثلاً «أن مدينة واشنطن أقيمت على أنقاض مدينة هندية هي مدينة نكن شنكته التي كانت مدينة تجارية لشعب كونوي؟ ومَن مِن الأكاديميين والساسة يذكر أن كثيراً من العواصم الأمريكية مثل مكسيكو وكويتو وليما وأوتاوا وبيونس أيرس أقيمت على أنقاض مدن هندية؟؟».

قصائد درويش تشير إلى وقائع محاذية؛ تشير إلى أمكنة حقيقية لا تختلف عن مدينة نكونشتنكه وإلى بشر حقيقيين لا يختلفون عن شعب كونوي. هذه اللمعات القبسية الخاطفة تخبرنا الكثير عن آمال بشر مثلنا؛ عن مخاوفهم؛ عن إنجازاتهم ونجاحاتهم وعن هزائمهم وتجارب حياتهم، وتضيء لنا تلك العتمة الحالكة من وعينا الذي شوهته وسائل إعلامنا وبعض كتاباتنا الأكاديمية، وتكشف عمّا عاناه هؤلاء البشر من عذابات.

٧ ـ لعل أقدم ما تذكره إنسانيتنا من هذه العوالم المفقودة «جنة عدن»؛ جنة البراءة الإنسانية البدائية. هذا الفردوس الذي تقول الأساطير إننا فقدناه مرة واحدة، فَقَدَه درويش مرتين: «أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين»؛ مرة في الأساطير، وأخرى هنا في لحم الأرض. هذا الضياع الحق يشكل واحداً من أخصب رؤى درويش وأكثرها ألقاً وإيجاعاً:

منذ طردت ثانية من الفردوس عالمنا تغيّر كله،

فتغيرت أصواتنا. حتى

التحية بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل

بهذا الفقد والاقتلاع وقعت حياة الفلسطينيين كلها «كزر الثوب فوق الرمل»، وصارت للشاعر بحثاً لانهائياً عن فردوسه المفقود، سواء كان وطناً، أو شكلاً شعرياً، أو كان استعارة لكل ما يتمناه الإنسان ويسعى إليه. من يعرف مبلغ الحزن الذي سينداح في شعر ويتمان أو ييتس أو باوند أو غنزبرغ لو أن طفولتهم شهدت ما شهدته طفولة درويش من كوابيس، أو لو أن ذاكرتهم كانت مسكونة بمشهد قريتهم التي احترقت ثم محيت من على وجه الأرض، أو أنهم اضطروا إلى الفرار من بيوتهم وأوطانهم والعيش في مخيمات اللاجئين؟

ليلة سفر الشاعر الألماني الرؤياوي هولدرلن إلى بوردو (كانون الأول/ ديسمبر ١٨٠١) ليعمل معلماً خاصاً في بيت رجل يدعى «هِر ميير»، كتب عن ألمه ومخاوفه من هذا المنفى الذي اختاره طوعاً: «إن عزمي على مغادرة وطني أغرق عيوني بدمع مر. سأبقى، ويجب أن أبقى ألمانياً حتى لو ساقني العوز والجوع إلى تاهيتي». وما إن وصل إلى بوردو حتى كتب إلى أسرته رسالة يصفها مترجمُه إلى الإنكليزية ريتشارد سيبورث بأنها «تدل على ما أصابه من اضطراب روحي وعقلي وهو يعبر جبال أورن وحيداً في عضة الشتاء، خائفاً على حياته وسلامته العقلية». ولم تمض ثلاثة أشهر على «منفاه» في بوردو حتى قرر العودة. وقد توقف في طريق عودته أمام بيت صديق «شاحباً كالجثة، مهزولاً، ذا عينين غائرتين وشَعر طويل ولحية، تظنه في ملابسه المهترئة شحّاذاً». ثم أسرع إلى نورتنغن فوصلها «مصاباً بالجنون المحقق» كما وصفه شقيقه. وفي رسالة كتبها إلى هيغل، عزا شلنغ جنون هولدرلن إلى تلك الرحلة التي اغترب فيها عن وطنه: «منذ تلك الرحلة القاتلة، اختل عقله، وفقد ذاكرته وإدراكه. . . ولا يبدو أن هناك أملاً في شفائه». وفعلاً، ففي عام ١٨٠٦، أي بعد خمس سنوات من ذلك المنفى الطوعي، أدخل هولدرلن إلى مستشفى للمجانين.

أما درويش فإنه لم يستمتع بترف اختيار المنفى عندما كان في السادسة من عمره وهاجر به أهله إلى لبنان في عضة الصقيع حيث انتهى به الفرار من مذابح الغزاة إلى مخيم للاجئين. ومن شاء أن يعرف شيئاً عن عذابات تلك الرحلة التي تبدو معها رحلة هولدرلن إلى بوردو أشبه بنزهة خلوية فليقرأ **ذاكرة للنسيان**.

وعلى غرار نكن شنتكه، المدينة الهندية المطمورة تحت مدينة واشنطن، فإن قرية البروة التي ولد فيها درويش وعاش فيها طفولته الأولى محيت كذلك من الخريطة ودرست وسويت بالأرض. لم يُبق الغزاة منها أي أثر (وقد علمتُ أخيراً بأنهم اعتدوا على مقابرها وأرادوا حراثتها بالجرافات). فعندما احتل الصهاينة الأوروبيون فلسطين دمروا معظم ما وجدوه فيها ثم زعموا بأنها كانت صحراء قاحلة وأنهم أحالوها إلى جنة.

عندما ذهبت المخرجة السينمائية سيمون بيتون إلى الأرض الخراب، التي كانت فيها البروة قبل الاحتلال تعج بالحياة، قالت إنها كانت تريد تصوير ما تبقى من مرابع طفولة محمود درويش وما قد نجا من عاديات وآثار ذكرها في

شعره كالبئر، والمريمية، وشجرة التوت التي كان القس يلعب «الداما» تحتها. فلما حاول المستوطنون منعها استنجدت برجال الأمن الذين سألوها عمّا تريد. قالت: «أريد أن أصور ما تبقى من خرائب». واستغرب رجل الأمن ذلك قائلاً باستهتار: «أي خرائب؟ كل هذه الأرض خرائب».

٨ ـ لا شك في أن استعادة المعالم الأثرية ـ الشعرية التي تسكن الذاكرة الفلسطينية صار اليوم مستحيلاً، فقد ضاع الكثير، ودُمر الكثير. أما القليل الذي نجا من آلة الدمار الإسرائيلية ـ ومن ذلك شعر درويش نفسه ـ فما زال يتعرض للدمار. يستوي في تدميره الأعداء وبعض الأصدقاء. فتصوير هذا الشاعر الإنساني الذي وهب حياته لكل فلسطين ولكل فلسطيني بأنه شاعر هذا الفصيل أو تلك العصابة، أو أنه شاعر التسوية والتنازلات وعناق الغزاة، أو اتخاذه رمزاً لليمين، أو أيقونة لليسار الذي تاب وأناب ونام على حرير أهل اليسار هو تسميم لشعر وحياة وتاريخ أبهى رموز القضية الفلسطينية وشعرها المقاوم لا يختلف عن تسميم ياسر عرفات. كل كلمة قالها درويش أو كتبها كانت لبنة في صرح الذاكرة الفلسطينية؛ ذاكرة مفاتيح بيوت كل اللاجئين بلا استثناء، وذاكرة كل فلسطين من البحر إلى النهر، ومن لحظة الخلق إلى يوم القيامة. كان يعلم أن لا مقاومة دون هذه الذاكرة الفلسطينية المهددة، فصلّى لها في كل كلمة كتبها، حتى آخر لحظة من حياته، لم يكن إيمانه الراسخ بحل الدولة الواحدة إلا انسجاماً مع هذه الذاكرة الواحدة: ذاكرة كل ذرة تراب وحبة رمل وقطرة ماء وشجرة زيتون وزهرة لوز وورقة مريمية وعرق زعتر وهديل حمامة في أرض فلسطين. كل كلمة قالها أو كتبها كانت تحدياً لمحاولات المحو اللئيم المتعمد للذاكرة الفلسطينية. أبداً لم يخطر بباله أن بعض أصدقائه لم يصادقوه إلا ليقتلوا شاعر المقاومة فيه ويدفنوا حياته وشعره وذاكرته في أوسلو. لهذا الشمول وهذا السمو على هؤلاء الصغار نجد في قصائده ثروة هائلة من العاديات الإنسانية الحميمية المكنوزة تحت سطح الكلمات. إننا نعثر هنا وهناك على معالم الحياة الماضية والحاضرة والمقبلة لكل فلسطين، كما نعثر وراء منعطف هذه الجملة وبين ثنايا تلك الكلمة على شعاع من الأمل والتوقع الذي يتململ في قرارة كل فلسطيني بالمولد أو بالاختيار.

في خضم هذه الحرب الشعواء على الذاكرة الجماعية الفلسطينية، وفي معترك اقتلاع ثقافة إنسانية كاملة لاستبدالها بثقافة غيرها، تتخذ مقاومة الموت ـ بَعد أوسلو ـ معنى وجودياً ويتسع معناها بالضرورة. إن مهرجان الحزن الدرويشي ينبهنا هنا إلى بذور الدمار التي ينثرها الوقت والانتظار، وإلى فقدان أي أمل أو ضمانة للبقاء الفلسطيني.

مثل هذا الاستحضار الحي للعوالم المفقودة التي كانت تنداح في عروق الحكايا والمرويات التاريخية والقصص الشعبية أو تلك التي تحدثت عنها بعض الملاحم والأساطير لم يكن ممكناً لولا تقنية شديدة التعقيد أفادت كثيراً من مطبات الشعراء التموزيين. ومعروف أن شعراء هذه الحركة ملأوا قصائدهم بكل ما وقع تحت أيديهم أو حوت مكتباتهم من أسماء أسطورية وأنصاف آلهة وأبطال ملحميين. ففي حمّى تلك النزعة ذات الدوافع السياسية، تخلى بعض شعراء تلك المرحلة عن أسمائهم العربية وأطلقوا على أنفسهم أسماء أسطورية. هذه الاستعارات الفجة للكليشيهات والأسماء الأسطورية أصمّت قصائدهم وجعلت بعدها الأسطوري كأنه لزوم ما لا يلزم، فهو عبء على القصيدة، لا يقول ولا يضيف. لقد أقامت قصائدهم جداراً بينهم وبين قرائهم حين اضطرت قراءهم إلى الاستعانة بمعاجم الأساطير لفك أحاجيها المغلقة. وعلى نقيض ذلك لم يستخدم درويش الأسطورة حليةً أو عرضاً لعضلات ثقافية، بل جعل البعد الأسطوري حقلاً من الحياة خصباً باحتمالات الخلق اللانهائية.

٩ ـ الأسطورة عند درويش تسكن روح القصيدة وتتنزه في كلماتها. وباستثناء تجربة **عبقر** الفريدة في شعرنا، فإن قصيدة درويش في ما أعلم أول قصيدة عربية تتناول الأسطورة بالروح التي خَلقَت تلك الأسطورة، وتنظر إليها باعتبارها فضاء متخيلاً لكثير من تجاربنا الإنسانية العميقة. إن الإحساس بأننا نشارك فعلاً في رسم الصور التي تتوهج في مخيلة صانع الأسطورة هو ما ينفخ الحياة في قصيدة درويش. ولا شك في أن سحرها يدعونا دائماً إلى قراءتها من جديد. ولأنها تناور على توقعاتنا فإنها لا تكف عن دعوتنا إلى اكتشاف عوالمها الخبيئة.

ولكن، لكي نكتشف الكنوز الرؤياوية لتلك العوالم الخبيئة، علينا أن نفلت من المحدود والمغلق، ونتمرد على الإرادة المعجمية. إننا نستطيع أن نقرأ قصيدة «أطوار أنات»، أو «هيلين، يا له من مطر»، مثلاً، وكأنهما قصيدتا حب عادي. لكن الحب وحده لا يفسر إلا زبَد هاتين القصيدتين الغنيتين بالكنوز الرؤياوية. فدرويش يتخذ من الأسطورة سلاحاً في مقاومة الموت. إنه منذ السطر الأول من «أطوار أنات» مثلاً يهدينا مفتاح ذلك العالم الخيالي، ويكشف لنا عما يسميه مرسيا إلياد أقنعة الأساطير: «الشعر سُلّمُنا إلى قمر تعلقه أنات على حديقتها». أنات إلهة القمر محبوبة الكنعانيين التي تعرّت من كل شيء إلا من إرادتها على أن تولد من جديد هي فلسطين التي ستولد من جديد:

. . . لا

تتأخري في العالم السفلي.

عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات

جفت مياه البئر بعدك

جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك. والدموع

تبخرت من جرة الفخار وانكسر الهواء من الجفاف

كقطعة الخشب

انكسرنا كالسياج على غيابك جفت الرغبات فينا

والصلاة تكلّست.

لا شيء يحيا بعد موتك

والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم

فيا أنات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر

. . .

فلتَرجعي، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية

أرض كنعان البداية

في منتصف الثمانينيات، وفي مهجره بباريس، بدأ درويش يرسم معالم جديدة للشاعرية (بويطيقا) العربية، فقدم بدائل حقيقية جريئة للأرثوذكسية السائدة. كان بذلك ينتقل بمفهوم القصيدة العربية وراء حدوده المرسومة وأرضه التقليدية. في باريس استكمل درويش عناصر هذه الطفرة، فكتب أحد أكبر تحديات القصيدة العربية: «مأساة النرجس، ملهاة الفضة». هذه القفزة بالقصيدة خارج فضائها وتقليدها هي صورة مفاجئة لتقليد سابق على أرثوذكسية الشعر العربي التي صار عمرها الآن حوالى ١٨٠٠ سنة؛ تقليد يكتسب فيه الشعر أبعاد الملحمة وأبعاد النص المقدس، وأبعاد التاريخي، كما هو الحال في **جلجامش**، **وإنانا**، **وبوبل هاء**، **والإلياذة**، وربما شيء من **أرميا**.

١٠ ـ طبعاً، لم يكن ممكناً لقصيدة درويش أن تترك بصماتها على أجيال من الشعراء الجدد (وبعض النجوم أيضاً) لولا تقنيته المعقدة غير المسبوقة، ولولا استيعابه لتيارات الشعر والكتابة الإبداعية، سواء في تراثه العربي وتراث حضاراتنا

الإنسانية القديمة، أو في شعر الحركة السريالية وتيارات الشعر الأوروبي والأمريكي الحديث. إن الإحساس السيمفوني بالإيقاع في قصيدته لا يمكن العثور على ما يضاهيه في كل ما أعرف من الشعر الأمريكي الحديث. وقد ساعدته قراءاته بالإنكليزية والفرنسية والعبرية على استيعاب الكثير من شعر هذه اللغات، وما ترجم إليها. أذكر أنه في إحدى زياراته لواشنطن سألني عن مكتبة شعرية مختصة، فمضينا معاً إلى مكتبة في شارع «ك»، وأذكر أننا نُؤْنا بحمل ذلك الحصاد، مما اضطر أحد عاملي المكتبة إلى استخدام عربة لنقل ما اشتراه محمود من مجموعات شعرية إلى سيارتنا القريبة. إنك تلمس هذه الكنوز تحت موج لغته الغنية بالومض والتلميح، أو في إلماعه إلى ييتس أو لوركا أو سان جون بيرس أو غيرهم. ثم إنه بحكم إشرافه على مجلة **الكرمل** كان على اطلاع مباشر ومستمر على كل ما يستجد من اتجاهات وحركات أدبية وثقافية في العالم.

وبالتأكيد فإن اكتشاف درويش لتراث سكان أمريكا الأصليين ساعده على بعث ذاكرة المكان الفلسطيني وعوالمها المفقودة، كما أعانه على استعادة الزمان الفلسطيني المتكسر. لقد أضاءت هذه النظرة «الهندية الحمراء» مساحات كبيرة من مشاهد طفولته، وكشفت عن التناغم البريء بينها وبين بواكير وعيه. إن التعرف على تلك العلاقة النادرة بين «الهندي الأحمر» وأمّه الأرض مكّنت خيال المنفى لدى شاعرنا من إعادة الروحانية إلى الطبيعة الفلسطينية، كما مكّنته من إعادة توطين الوعي الفلسطيني بمقاومة الموت في طبيعة وطنه الساحرة وأمه الأرض.

تحت خيمة الروح «الهندية الحمراء» صارت مشاهد الطبيعة الفلسطينية أوراداً مقدسة وصلوات، وصارت تجسّد حنين الروح الفلسطينية المتطايرة مع الرياح الأربع إلى الاتحاد بينابيعها. لقد وجد درويش نفسه في أسطورة الزعيم الهندي سياتل، واكتشف شعبه في «شعب الغزال». لقد توأمَ غزة الفلسطينية بغزة الهندية: شانون كاونتي، وتوأمَ دير ياسين (وكل دير ياسين) بأختها الهندية: ووندد ني (الركبة الجريحة)، وتوأمَ النزوح الفلسطيني بمسيرة الدموع الشيروكية، وتوأم المخيمات الفلسطينية بالمعازل الهندية: جريمتان مقدستان ـ مذبح واحد، مأساتان ـ حزن واحد:

وكنا هنا

نعمّر أكثر، لولا بنادق إنكلترا والنبيذ الفرنسي والإنفلونزا

وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة شعب الغزال

ونحفظ تاريخنا الشفهي، وكنا نبشركم بالبراءة والأقحوان

لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم أمسكم ولنا أمسنا والزمان

هو النهر حين نحدق في النهر يغرورق الوقت فينا

ألا تحفظون قليلاً من الشعر كي توقفوا المذبحة؟

ألم تولدوا من نساء؟ ألم ترضعوا مثلنا؟

ومن خلال الملحمة الهندية بتألقها وإحباطاتها، اكتشف درويش أن هناك تشابهاً مراً بين ما تعرّضت له الضحيتان، وأن مستعمرات «نيو إنكلاند» ضمت إليها مستعمرتها الرابعة عشرة: فلسطين. وعلى غرار ذلك المصير الحزين لسكان أمريكا الأصليين دخل مصير الفلسطينيين نفسه حيّز «اللايقين». وجهاً لوجه مع التصفية العرقية ينداح هذا اللايقين الوجودي في جسد القصيدة، فبعد الاستنساخ الناجح لمكتب الشؤون الهندية في سلطة أوسلو وعناق الموتين الداخلي والخارجي، اضطر درويش إلى إعادة النظر في جوهر مفهوم المقاومة ومفهوم شعر المقاومة:

... أيها اليأس كن رحمة. أيها الموت كن

نعمة للغريب الذي يبصر الغيب من

واقع لم يعد واقعاً...

أصبح الواقع على الأرض أشد مأساويةً من أجمح كوابيس موريس بلانشو وإرنستو ساباتو. كيف يمكن لدرويش، بعد أوسلو، ألّا يكون مثل بول سيلان، يكتب ويفكر عن فاجعة تتحدى اللغة والكلام، تقهر الصمت، تحرق الكتب، وتمزق المعنى؟

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة لحنين أو النخل

أهلي يخونون أهلي...

محاصراً بالكوارث وكؤوس أصدقاء الأمس، بدأ اللايقين يعشش في مخيلة درويش. لقد اتضح له أن بقاء «أهل البلاد» كهلال الشك، لأنهم بكل بساطة

يتعرضون لما تعرض له كنعانيو العالم الجديد. ما أراد قوله في **سرير الغريبة** لم يكن «لتذهب فلسطين إلى الجحيم» كما اتهمه رفيق الأمس، بل ربما: لتذهب أوسلو إلى الجحيم. لقد رأى كيف زوّروا الحقيقة حتى صار «الثلج أسود»، لكنه تسامى عن مجرد الإشارة إلى جنود الموت الصغار، وتوجه بتقريعه وكلماته المرة مباشرة إلى ياسر عرفات نفسه:

للحقيقة وجهان، والثلج أسود فوق مدينتنا

لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا

والنهاية تمشي إلى السور واثقة من من خطاها

من سينزل أعلامنا: نحن أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا «معاهدة الصلح» يا ملك الاحتضار؟

هذا الظهور التدريجي للاستعمار الذاتي بين أهله وشعبه، وضع الخيال الرؤياوي للشاعر على حافة الهاوية كأنه يريد أن يوقظ الوعي بخطر الإبادة، وينفخ الحياة في غريزة البقاء المهددة بأوسلو وكؤوس الأصدقاء، فالطريق مسدود أمام أوسلو «والنهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها». إنها هي الصرخة الوجودية اليائسة التي أطلقها الزعيم الهندي الأسطوري سياتل «لقد انتهت الحياة، ولم يبق لنا إلا الدفاع عن غريزة البقاء». إن لرَسل مينس، أحد أبرز زعماء «الحركة الهندية» المعاصرة، تفسيراً رائعاً لهذه النهايات الحاسمة في تاريخ الشعوب حين يقول: «إن المهمة الأولى لكل كائن حي هي البقاء. وإن من أهم لوازم بقائنا المقاومة. إننا نقاوم. . . لأننا نمارس أبسط حقائق الطبيعة: حقنا في البقاء. هذه هي الثورة كما نفهمها».

وكما هي الحال مع سكان أمريكا الأصليين، فإن ظهور «الاستعمار الذاتي» باسم السلطة أدى إلى إعادة صياغة لمعظم مسلمات الشاعر. «صار الثلج أسود» وانتهت كل الأشياء إلى «اللايقين»، ولا بد من مساءلة هذه السلطة: «لماذا سقط الشهداء» إذن؟ لماذا لا تجيب؟ ما سرّ صمتها؟:

ذاكرة المكان لم تعد يقينية

بقاء المكان نفسه لم يعد يقينياً

لماذا سقط الشهداء؟

صمت.

١١ ـ في آخر أيام منظمة التحرير بتونس، وقبيل الانتقال إلى غزة، عاش درويش ذروة هذا اللايقين. وكانت المخرجة السينمائية سيمون بيتون في فيلمها الوثائقي عن محمود درويش قد ضمّنت الفيلم مشهداً مثيراً للشاعر وهو يتحشرج بصوته ويمسح دموعه أمام الجمهور وعدسات التصوير. كان درويش يسأل عن مصير الشهداء ويوصي تونس بهم خيراً. لقد انتهى عصر الشهداء وبدأ عصر «الفلسطيني الجديد» كما يسميه اليوم الجنرال كيث دايتون. في تلك اللحظة القاتلة من اللايقين، كان الوقت ينهار أمام عيني درويش، ويخترق غربة مضاعفة يحف بها الظلام والانهيارات وكؤوس الأصدقاء. وكان الشاعر يكتشف الحقيقة المرة وهي أنه ربما كان يذرف الدمع على آخر الشهداء: المقاومة، ربة قمره «أنات» التي أحبها ونذر لها حياته وموهبته. لم يعد الشاعر يعرف ما إذا كان شعره نفسه سيعيش بعد هذا التفسخ المميت الذي يحمله السلام القرطاجني. سلام لم يعرف كماله عندما محا جنود الرومان مدينة قرطاجنة عن وجه الأرض بل عندما بدأ الناجون من أبناء قرطاجنة يستخدمون لغة أعدائهم الرومان لوصف ما حصل في قرطاجنة. سلام لم تعرفه طروادة عندما محاها الإغريق من على وجه الأرض، بل عندما صار الطرواديون يستمتعون بقراءة هوميروس. هذا السلام القرطاجني لم يدم إلا لأن إبادة «وعي المقاومة» بيد «ذوي القربى» كان أدمى وأوحش من إبادة البشر بيد الغزاة.

هذا الإصرار على تناسي الماضي ومحوه من الذاكرة، واجهه درويش بلغته اللاذعة: «لقد استيقظ الفلسطينيون صباح أوسلو ليكتشفوا أنهم ليس لهم ماضٍ»، أي أن عليهم أن يعيشوا بالقوة في حال اصطناعية من فقدان الذاكرة.

والحقيقة المؤلمة أن درويش ـ شاعر المقاومة ـ كان يعرف أن شعره نفسه هو جزء من ذلك الماضي المطلوب نسيانه. لقد ماتت المقاومة، فليذهب شعر المقاومة إلى صقيع النسيان. ليدفن جسد درويش في أرض فلسطين أما روحه فلتتبخر في أوسلو. هذا ما يعبّر عنه وورد تشرشل، أحد أبرز مفكري الحركة الهندية في أمريكا في كتابه: **اقتلوا الهندي وأبقوا الجسد**، وقد فعلها الأصدقاء الذين لم يذكر أحد منهم في تأبينه أن درويش كان شاعر مقاومة الموت بامتياز. كل هذه الاحتفاليات التي تنظمها السلطة وينظمها اليمين وينظمها اليسار التائب سلبت محمود درويش جوهر شعره، سلبته ماضيه، وأبّنته كما يؤبن شاعر الشيخ شخبوط. ما الذي سيبقى بعد هذا المحو الإبادي للماضي؟ من سيعيش في ذاكرة الأجيال الفلسطينية المقبلة: الفلسطيني درويش؟ أم الإسرائيلي عميخاي؟ إنه اللايقين!

لقد قتلناه.

الفصل السادس

الشعر، في فنون الكتابة النثرية
(قراءة أوليّة في نثر محمود درويش)

محمد دكروب(*)

(*) كاتب وناقد ـ لبنان.

أولاً: قال أبو حيّان التوحيدي، وقال محمود درويش، وقالت الكتابة

قديماً، قال **أبو حيان التوحيدي**، صائغ النثر العربي الجميل: «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم»... ولا بأس علينا إذا وضعنا مكان لفظة «**نظم**» كلمة «**شعر**»... فالتوحيدي، كما أفهمه، يقصد هذا المعنى بالذات، والله أعلم!

وحديثاً، **قال شاعرنا الكبير محمود درويش**: «النثر جار الشعر ونزهة الشاعر ـ والشاعر هو الحائر بين الشعر والنثر»... وفي يقيني أن شاعرنا يقصد هذا النوع المشغول من النثر الجميل المتعدّد المستويات، الذي يصوغه المبدعون الكبار، كما الحِرفيّ الفنان من صاغة الذهب.

أما نحن، فنطلب السماح من بعض النقاد وبعض الشعراء ـ إذ نقرأ في كتب درويش النثرية، منذ كتابه الجميل **ذاكرة للنسيان**، وصولاً بالأخص إلى كتابه الرائع **في حضرة الغياب** ـ أن نحار في تحديد نوع هذه الكتابة وموقعها بين النثر الفني العالي المستوى أو بين الشعر الذي يتجلّى في إهاب جديد، حداثي، مختلف، حديث ومعتّق في لغته، ثم نحار في تحديد **القول** الذي تحمله هذه الكتابة، المتعدّدة الزوايا والأبعاد والرؤى، واستدارات المعاني.

وليسمح لي بعض النقاد بالقول: إن دراسة **حركة تطور** فنون الكتابة النثرية عند محمود درويش، مهمّة لا تقلّ أهمية عن دراسة **حركة التصاعد والتحوّلات** في شعر هذا المبدع الكبير.

وقد سمحت لنفسي أن أدخل مغامرة الكتابة عن فنون هذا النثر الدرويشي، وأحاول ـ هنا ـ مقاربة جوانب وعناصر فيه. وقد حرصنا، في بعض الفقرات، أن نتأمّل في تلك الرؤى المدهشة التي تضعنا في مناخ ذهاب محمود درويش لينام في حضن تلك الغيمة البيضاء، كأن «هذا النوم صفة من صفات المسرّة

الكبرى منشور على قطنِ الراحة الأبدية»، كما كتب هو في كتابه الجميل هذا، العميق والإشكالي معاً، بدءاً بعنوانه: **في حضرة الغياب**.

على أن محمود درويش كان قد بدأ إشاراته إلى هذا **البياض القطني** في الأعالي، قبل «موته الأول»، أي قبل عشرين عاماً من يومنا هذا، وذلك في كتابه النثري المدهش **ذاكرة للنسيان**.

ثانياً: في وصف بيروت أيام الاحتلال الإسرائيلي

ولكن، قبل أن ندخل في حديث هاجس الموت الخاص، الأول والثاني، لمحمود درويش، نشير إلى تراجيديا الموت العام، كما تجلّت صورتها في كتابه **ذاكرة للنسيان**، ذلك الموت العام الذي حملته عشرات ألوف القذائف الإسرائيلية الأمريكية، وصبّته على بيروت الشامخة والمقاومة لعمليات احتلال إسرائيل لها عام ١٩٨٢.

هذا الكتاب، المدهش والممتع في قراءته، والمريع في مشهديّاته التراجيدية لحال بيروت، أيام الحصار والاحتلال ـ البيوت والشوارع والناس ـ تحت أمطار القذائف والتدمير المنتظم لكل أسباب الحياة، أو الحرمان الكامل من مختلف أسباب الحياة وحاجياتها... أقول: إن هذا الكتاب يتكشّف عن نوعٍ من النثر الجميل، غير العادي، وقد أقول: غير السلس أيضاً ـ كما كنّا نتصوّر السلاسة بوصفها وجهاً آخر للسهولة! ـ ذلك أن نثر درويش الجميل هذا، يدفعك دفعاً إلى التأمّل في أسرار جاذبيّته، وكيف تتغير وظائف الكلمات ومعانيها، مثل لوحة فنّية دقيقة التركيب والتكوين والألوان، ومشحونة بالدلالات وجديد هذه الدلالات، وكيف تتجلى التأملات الفكرية والرؤى الفلسفية عبر شرايين هذه اللوحة، بحيث إنك إذا ذهبت عميقاً في تأمّلها تكتشف جديداً في جماليات التكوين وجماليات الدلالات والمعاني والرؤى.

أنت ترى بيروت، التي حوصرت من كل جهاتها، عبر عين درويش الحادّة وفكره الرائي... ثم تنهض أمامك شوارع بيروت والتجويفات التي تحفرها القنابل المنصبّة عليها، وبقايا البنايات التي انهارت والبنايات التي لا تعرف متى تنهار... وتدخل معه إلى تلك الزوايا المحدّدة داخل تلك البيوت حيث يتصوّر سكانها أنها تقيهم أخطار القذائف أو الانهيارات... ثم تهبط معه إلى الملاجئ حيث يتكاثف الهاربون إليها من جحيم القذائف الإسرائيلية، وحيث البعض من هؤلاء يداوي رعبه بمحاولة التنكيت ورواية الطرائف وذكريات أيام زمان.

ثم تعود معه إلى البناية العالية حيث يسكن ـ (لا كهرباء طبعاً، ولا مصعد بالطبع) ـ فيصوّر درويش لك حالاته خلال صعود أدراجها ابتداءً من الطابق الأول، والتوقّف لحظات عند بعض الجيران، ويواصل صعوداً ليصل إلى شقته في أعلى الأعلى، في الطابق الثامن من البناية، حيث جوانب الشقّة مكشوفة كلها، إما على البحر تجاه المدمّرات الإسرائيلية الرابضة والضاربة. . . وتتطلّع معه إلى جهة الجبل حيث مرابض المدافع. . . ثم تعاين المطبخ ذا الواجهة الزجاجية الشاسعة التي كانت مصدراً جمالياً لراحة العين والقلب وامتداد الرؤى، فصارت هي هي المصدر المخيف للخطر ولرعب الاقتراب منها. . .

محمود، عاشق القهوة، والشغوف بغلْيها وتأمّل غليانها، وبخصوصية الإعداد الطقوسي لها، وإبداعاته في تصنيعها، وفي وصفه الشبقي/الصوفي لهذه العمليات الإبداعية في تحضيره لقهوته الصباحية ورشفها على مهل، على مهل. أكثر من خمس صفحات في التنويع على وصف حالات القهوة، ورائحة القهوة، وفعل سريان القهوة في الجسد والروح، «فكيف تكتبُ يدٌ لا تبدع القهوة؟».

هذا التنويع البديع في الحديث عن القهوة، في زمان الحصار بالذات، وفي الطابق الثامن، وبالقرب من الواجهة الزجاجية الشاسعة، ورعب الاقتراب من باب المطبخ حيث القهوة والركوة والماء والبوتاغاز، وخطر الموت. . . هذا التنويع ينقل إليك حالات الخطر والرعب، في المدينة، كلها، تشعر كأن رعب الموت يسري في شرايين المدينة كلها. . . وكل ما يتمنّاه الشاعر والمدينة والناس: هدنة قصيرة، خاطفة. . . خمس دقائق فقط لإنجاز القهوة، وتنهيدة الراحة الهاربة، وبارقة أمل في أعماق الروح.

القيمة الفنّية لهذه الصفحات الخمس، ليست فقط في قدرة الكاتب، وما يملكه من غنى لغوي، في التنويع على القهوة ومفاعيلها. . . بل في قدرتها المذهلة على نقل عدوى حالات الناس المأساوية إليك الآن، فترتجف منها وبها، ولو بعد عشرين عاماً من ذلك الحصار الذي استطاع سكان بيروت جميعاً إزاحة كوابيسه عن صدورهم وأعصابهم، بذلك التصدي الأسطوري لجيش الاحتلال.

وقد رأيت في الكتاب، عبر عين درويش ومشهديّاته، حالات القوى الفلسطينية المقاومة للحصار وللاحتلال، وشعرت بالعمق التراجيدي لمأساة شعور هذه القوى بقرب الخروج من بيروت، إلى مصائر مجهولة المصير. على

أنني، في الوقت نفسه، لم أفهم سرّ غياب صورة المقاومين اللبنانيين، سواء أفي القوات المشتركة الفلسطينية اللبنانية، أم خلف متاريس المقاومين وعلى مداخل بيروت. . . لم أفهم سرّ غياب هذه المشاهد التي رأيتها، هنا وهناك، وكنت على صلة بعناصرها طوال أيام الحصار والاحتلال واندحار هذا الاحتلال! . . . قلت: ربما لأن محمود يصوّر في كتابته المشهدية ما رآه هو، في الأمكنة التي تواجد فيها. . . وقلت: ربما أن مواقف بعض الناس والأفراد من هذه القضية أو ذلك الموقف حجبت عن العين جانباً من الرؤية! . . . ولكنني استطعت أن استكمل الصورة العامة، الواقعية، عندما قرأت لمحمود، في كتاب نثري لاحق، مقالاً مبتهجاً «في تحرير الجنوب»، يتحدث فيه بإعجاب وإكبار عن هؤلاء المقاومين جميعاً بعد الاندحار الإسرائيلي الكبير عام ٢٠٠٠، فتطابقت الصورة مع واقعها:

في مقالته هذه، المنشورة في كتابه **حيرة العائد**[1] قال محمود:

«نصفّق للبنان الجميل، نصفّق له بلا تورية أو تأويل. كنا نحبّه، ونحبّه اليوم أكثر. . . لأنه انتصر على خرافته: على ضعفه الفلكلوري المراوغ. وانتصر على أسطورة الاحتلال الإسرائيلي الذي لا يخضع للضغط. ولأنه أحيا في مرآة الاحتلال صورة «سايغون» المنهارة، التي فتحت تشوّهاً في صورة الذات الإسرائيلية عن ذاتها» (ص ٥٠).

وإنني إذ أدعو إلى قراءة متأنية لكتاب **ذاكرة للنسيان**، وما فيه من جمال وإدهاش، أشير هنا إلى جانب منه أكثر إدهاشاً وأكثر دفعاً إلى التأمل الأعمق والأشمل، وإلى حيرة تبحث عن أسرارها، وعن ملامح لجواب يطفئ ظمأً للباحث عن جواب.

ثالثاً: هواجس حول. . . الموت!

ففي الصفحات الأولى من هذا الكتاب يتردد سؤال واحد ثلاث مرات: **«هل أنت حي؟»**

سؤال تردّده «هي»، ثم تسأله: «هل أصابتك الشياطين بسوء؟»، يقول: «لا أعرف، ولكن في الوقت متسعاً للموت»:

(١) محمود درويش، **حيرة العائد: مقالات مختارة** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٧).

ـ **لا تمتْ تماماً. (تقول).**

ـ **سأحاول.**

ـ **لا تمتْ أبداً.**

ـ **سأحاول.**

ثم، بعد كلام آخر، تقول: «**لا تنسَ أن لا تموت**». ثم تقول ما ندهش له الآن:

ـ **«عندما ستحيا ثانية، أريد أن تكلمني... يا للزمن!».**

ونحن نقول الآن، بكثير من الدهشة: يا للزمن!

فسوف يكتب محمود، في صفحات لاحقة من الكتاب نفسه، عن النوم الذي يأخذه إلى سحابة قطنٍ، وإلى البياض.

يقول: «جسد ثقيل كالرصاص يرميه النوم في سحابة قطن»، ثم: «النوم سواد يتفكك تدريجياً إلى رمادي وأبيض. النوم أبيض، ناعم وأبيض. ناعم وقوي وأبيض. النوم صحوة التعب وأنينه الأخير، وأبيض. للنوم أرض بيضاء وسماء بيضاء وبحر أبيض، والنوم جواد أبيض يطير على سحاب أبيض» (ص ١٨٧).

ويا للزمن! فبعد عشر سنوات (في العام ١٩٩٨)، سيذهب محمود درويش، مع قلبه، لإجراء عملية فيه... وسوف يدخل، لمدة دقيقة ونصف الدقيقة، في موته الأول، موت هو الموت، ولكن الصدمات الكهربائية تعيده إلى الحياة ثانية...

وعن هذا الموت الأول، يكتب درويش إنجازه الشعري الكبير **جدارية**، وسيكتب صفحات في كتابه الرائع **في حضرة الغياب**، عن روعة ما رأى، وأغرب ما رأى... وسيعود ـ هنا ـ إلى تصوير ذلك البياض في النوم الأبيض في حضن غيمة بيضاء، كأنه «صفة من صفات المسرّة الكبرى منثور على قطن الراحة الأبدية».

رابعاً: شيء ما... في الغيب

فماذا روى محمود ـ الذي دخل في الموت على مدى دقيقة ونصف الدقيقة ـ لمحمود «الآخر» العائد إلى الحياة عن رؤاه في ذلك الغيب الذي تداخل فيه؟

لنتأمل معاً في تلك الرؤيا، وفي النثر الباهر، المكثّف والمصفّى الذي يصوّر فيه ما «وعاه» من سريان روحه في ذلك الغيب الممتنع على التصوير:

«نوم أبيض، نومٌ باهر، كان يحملك كريشة على غيوم بيضاء. . . تخرج من جسدك وتسبح ذرَّةً من ذرّات الكون. تخرج من نفسك ولا تدخل في شكل. تسبح كما لو كنتَ تطير، وتطير كما لو كنت تسبح. . . خفيفاً شفيفاً كأنك روحُك، خالياً من الماضي وخاوياً من الحاضر، مُفْرَغاً من الزمن والعاطفة. فلا أنت شيء ولا أنت لا شيء. لكنك ترى كما لم ترَ من قبل. ترى الضوءَ أبيضَ والغيمَ أبيضَ والهواءَ أبيضَ. ولا تسأل أين أنت. لا أحد حولك ولا تريد أن تعرف إلى أين تطير ولا تخاف الطيران. كأنّك صِفةٌ من صفات المسرَّة الكبرى منثورٌ على قطن الراحة الأبدية. لا تخشى السقوط من علٍ، ولا تخشى الصعود إلى أعلى، فلا انخفاض ولا علو في اللامكان الدائريِّ هذا. لا تُشبه نجمةً خرجت عن مسارها وظلّت تدور في المجرّة. ولا تتذكر متى خرجتَ من جسدك لأنك لا تتذكر أنك كنتَ في جسد. اجْتَزْتَ نفقاً ضيّقاً نقَّطك كقطرة ماء، في الأفق. هكذا خُلِقْتَ قبلك في هذا الفضاء الأبيض المنعش. وعدتَ إلى أوَّلك، تنام ولا تعلم أنك نائم ولا تحلم، كأن الحلم هو اختراع المحرومين من السكنى في مثل هذه السماء. كأنك روحُكَ وقد أُعتقتْ من أسر الزمن والشكل، وهامت وحامت وقامت إلى لا مستقر.

«ثم صرختَ، صرختَ فجأة حين عُدتَ إلى جسدٍ مربوطٍ بأسلاكٍ وأجهزة في غرفة رمادية. أين أنا؟ سألتَ، فنهوك عن الكلام. وعلمتَ فيما بعد أن صرخة الألم كانت دليلَ عودتك إلى الحياة التي تبدأ وتنتهي بصرخة. وسألتَ: أين كنتُ إذاً؟ فقيل لك إن الموت قد اختطفك لمدة دقيقة ونصف الدقيقة، وإن صدمة كهربائية قد أعادتك إلى الحياة. وفكرت: هل كان الموت جميلاً ومريحاً إلى هذا الحدّ؟ لا، ليس هذا موتاً، إنه حياة من نوع آخر، إنه نومٌ مُعافىً، نوم كُلّيُّ الهناءة. وأدركتَ ما لم تدرك من قبل: أدركتَ أن الموت لا يوجع الموتى، بل يوجع الأحياء. . .»[٢].

المدهش هنا ليس حدث «الموت المؤقت» هذا ـ فعالم الطب يعرف العديد من مثل هذه الحالات ـ بل المدهش حقاً هو رواية ما رأى محمود: تصوّر الصور التي لا شكل لها. الإحساس الغامض الغيبي. اللغة التي لا يتوفر ثراؤها وصياغاتها إلا لمبدع كبير حدث أنه دخل في المجهول وعاد إلى المعلوم، حاملاً في غوامض «الذاكرة» حالات من التموّج بين الموت والحياة، بين الغيب والغامض، والحاضر الذي يتجسّد في صرخة، مع عودة الألم إلى الجسد، في

---

(٢) محمود درويش، **في حضرة الغياب: نص** (بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٠)، ص ١١١ ـ ١١٣.

غرفة رمادية وأسلاك وأدوات. . . وكان هذا دليل «عودة إلى الحياة».

ولعلّها من المرّات النادرة في الكتابة أن يصوّر كاتب مثل هذه الحالات، يُدخلنا معه إليها، إلى اللاشكل، اللاتجسّد، اللاتواجد، ونشعر بصدقِ حديثه نفسه بأكثر من الشعور بأن الصور المتموّجة هذه هل هي نفسها، أو هي مجرّد ذرّات مما رأى؟ فهل هي حالات هذا النوع الموقت من «الموت» الذي يصفه محمود بأنه «حياة من نوع آخر»، أو إنه رأى ما رأى لأن هذا «الموت الموقت» ليس هو الموت الموت، بل لعلّه حالة من حالات ما قبل مغادرة الحياة، والانتقال ـ عبر ذلك البرزخ الغامض ـ إلى الموت الصافي؟

وما يهمّنا هنا ليس مقاربة الحالة نفسها، بل هذه **اللغة الدرويشية** التي أتاح بها درويش لنفسه أن يصوّر لنا الرؤى التي روى لنا أنه رآها هناك. . .

خامساً: محاولة أولية للدخول إلى معالم الكتاب، ومعالم الغيب

فلنحاول الآن مقاربة هذا النوع الحداثي، المختلف والمعتّق، من الكتابة التي وهبتنا هذا الكتاب:

لعل مدخلنا أن يكون عبر عنوان الكتاب نفسه (ومحمود هو ولاد عناوين تكثّف محتويات كتبه، إضافة إلى جماليّة وإيحائية العنوان بذاته).

فالعنوان هذا، **في حضرة الغياب**، يضعنا في القلب في مناخات **القول** الذي يحمله الكتاب، ومن **تشكيلات** الكتابة التي تجذبنا إلى مداراتها، حيث سمح الكاتب لنفسه أن يجمع ـ أو يدمج بالأصح ـ بين ما نعتبرهما نقيضين: الحضور والغياب. وكيف ينظر الكاتب/ الشاعر إلى ما هو **حضور** وما هو **غياب**؟ وقد نجد أنفسنا، منذ الصفحات الأولى، في حضرة كتابة كأنها على تخوم النثر والشعر، وعلى التخوم بين أنواع من فنون الكتابة في النقد والفكر والفلسفة وابتكارات اللغة. . . وذلك قبل أن نتوغّل أكثر فنلامس التدامج السرّي بين هذه الأنواع جميعاً في نوع من **الكتابة** يحتار الناقد في «تصنيفها» بين نثر أو شعر أو تصوير حالات واجتراح صياغات، قبل أن يتكشّف لنا هذا «النص» عن نوعٍ آخر، نوع جديد وربما غير مسبوق من الكتابة.

تتخذ الكتابة لنفسها شكل حوار خفي أو تكاشف سري داخل هذا الكاتب المنقسم، المتصل والمنفصل، هو اثنان في واحد، هو الشخص الذي يُتعرف بصورته وحدوده ومحدوديته وبشريته في عيشه اليومي. . . وهو ذلك المبدع

المتعدّد الذي لا يركن إلى شكل ونوع وصورة، القادر على التوالد والتوليد والتشكّل والتشكيل، والاختلاف والتخالف مع وبين ما كانه وما سيكونه في هذا النص أو ذاك من أنواع الكتابة وحالات الإبداع.

سادساً: نثر، شعر، أم كتابة من نوع آخر؟

هي كتابة تنطوي على إيقاع خفي «يتطلع فيه النثر إلى رعوية الشعر، ويتطلع فيه الشعر إلى أرستقراطية النثر» (ص ٩٩).

هذه الصفة (أرستقراطية النثر) تعيدنا إلى تذكّر ذلك النوع من النثر الجميل، العالي المستوى، الذي كان يصوغه كاتب ديمقراطي تقدمي مناضل ومبدع أساساً ـ في منتصف أربعينيات القرن الماضي ـ هو كاتبنا الكبير **عمر فاخوري**، الذي أطلق بعض النقّاد على كتابته الصفة نفسها: «أرستقراطية النثر».

فإذا كان نثر عمر فاخوري اكتفى بأن يدخل أفق «أرستقراطية النثر»، في ذلك الحين، فإن نثر محمود درويش، في كتبه «النثرية» الأخيرة، لا يدخل في منزلة بين المنزلتين (النثر والشعر)، بل هو متوغّل أساساً في المنزلتين في آن معاً. نصّ تحار فيه فعلاً، فهو الشعر الشعر، إذا قرأته عبر هذه الرؤية، وهو النثر المصفّى إذا نظرت إليه عبر الرؤية هذه... من هنا غناه وجماله وكثافته، وإشكاليته، عندما ينزع النقد إلى محاولة «تصنيفه»!...

فمن أين جاءت صعوبة «تصنيف» نصّ درويش هذا؟ يجيب فيصل دراج: «لأن الشاعر خلق نموذجاً جمالياً لا يشبه غيره. يقترح، حرّاً سبل قراءته ومستويات تأويله»[٣].

وأيضاً من أين تأتي فتنة هذا النص؟ فيجيبنا فيصل بما هو أكثر تحديداً وأبعد مدى: «هو نصّ إن تلامح نثراً تجلّى شعراً، وإن تلامح شعراً تكشّف نثراً... تأتي الفتنة من لقاء الأبدي والعابر، ومن المؤقت الذي اكتسب ديمومة، ومن العابر الذي يبرهن أن العابر المبدع ليس عابراً، ومن العابر الراهن الذي سيُقرأ، ذات يوم، كنصٍ جليل قديم»[٤].

وهذه هي طبيعة الفن الكبير أو الفنانين الكبار: خلْق نوع فنّي جديد، غير

---

(٣) فيصل دراج، «ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش،» **الكرمل** (ربيع ٢٠٠٩)، ص ٧١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٤.

مسبوق، أو بالأصح لا يشبه غيره في نوعه المختلف. . . ولولا هذا السرب النوعي من الفنانين والمبدعين الكبار، لكانت الفنون قد ظلّت متوقّفة عند أجناس محدودة محدّدة من الكتابة! . . . فالفنانون الكبار هم خالقو التنوّع والتعدّد في أنواع الفنون وأجناسها. وهم ضمانة الثراء في جماليات العالم، وتصعيد الإنسان من وهدة البؤس الروحي.

سابعاً: الإنسان اليومي والكائن المبدع
عدة سِيَر، في واحدة

إلى هذا، فقد صُنِّف الكتاب بأنه نوع من السيرة الذاتية، ونوع من السيرة الإبداعية في تحوّلاتها وتنويعاتها، داخل السيرة الذاتية الأعم. . . أو سيرة ذلك الترابط الإنساني بين الشاعر الفلسطيني وهذا الإنسان في أفقه الكوني، وسيرة الصبي المهجّر من وطنه، اللاجئ خارج الوطن، و«اللاجئ الفلسطيني في فلسطين»، والعامل للتغيير داخل ذاته وداخل العالم، يطوّر ذاته وثقافته في سياق الإسهام في استعادة وطنه المغتصب ودفع العالم نحو عدالته. . . وسيرة الكتابة العربية الحديثة نفسها.

في الكتاب مزيج من هذا كله، وتداخل تفاعلي بين هذا كله. ومنذ الصفحة الأولى، وصولاً إلى الفصل الرائع الأخير ـ (الذي يتميّز بخصوصية فريدة في الكتابة وفي المعنى والجماليات العالية في علاقات اللغة) ـ يُدخلنا الكاتب الشاعر إلى التأمّل في مخاطبات توجّهها «الأنا» إلى «الأنا» في ذات الكاتب. . . أسرار «الأنا» وهي تسائل «الأنا». . . وبالأخص: مخاطبة بين الإنسان اليومي، الذي يعيش همومه وحاجاته اليومية. . . والكائن المبدع، الأبدي، داخل هذا الإنسان اليومي. . . والمخاطبات هذه، الموجّهة من الإنسان اليومي إلى المبدع في هذا الإنسان، يراها القارئ الرائي موجّهة أساساً إليه هو، في كل آنٍ يستعيد فيه قراءة الكتاب، فيتكشّف له عن كتاب جديد في كل قراءة جديدة له.

ولا بأس عليّ إذا قلت لك: إنه كتاب تقرأه وتقرأ فيه وتستعيد قراءته بين حين وحين. . . وفي كل إعادة تكتشف فيه جديده، وجديدك أنت، في هذه الإعادة. . . كتابة كثيفة، ملأى، كلما قرأتها تتوالد في وعيك لها. . . تأنس إلى الإيقاع الخفي في الكتابة، وما وراء الإيقاع من معنى يتصاعد منه الإيقاع. . . وتأنس إلى تفاعلك مع تدامج المعنى والإيقاع، بحيث تقارب نشوة التواصل مع معنى المعنى.

«لم تعد تسأل: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟ تستدعي حلماً فيفرّ من الصورة، وتناشد معنى فيضيق به الإيقاع. وفي ظنّك أنك تخطّيتَ العتبة الفاصلة بين الأفق والهاوية، وتدرّبتَ على فتح الاستعارة لغياب يحضر ولحضور يغيب بتلقائية تبدو مطيعة. وتعرف أن المعنى في الشعر يتكوّن من حركة المعنى في إيقاع يتطلّع فيه النثر إلى رعوية الشعر، ويتطلّع فيه الشعر إلى أرستقراطية النثر (خذني إلى ما لستُ أعرف من صفات النهر. . . خذني). جملة موسيقية كهذه تشقّ طريقها في مجرى الكلام، جنيناً يتكوّن ويكوّن ملامح صوت ووعداً بقصيدة. لكنها في حاجة إلى **فكر** يقودها وتقوده في مناخ الإمكانيات المفتوحة، وإلى **أرض** تحملها وإلى **قلق وجودي** وإلى **تاريخ** أو **أسطورة**» (ص ٩٩).

لا تتأمّل فقط في حديث درويش هنا عن «حركة المعنى في الإيقاع»، بل تأمّل، خصوصاً، في حركة الإيقاع تتجلّى في صياغة درويش لهذا الحديث. . . كأنك ظننتَ الكتابة ـ هنا ـ نثراً فتجلّى فيها الشعر، فظننتها شعراً فتبدّى فيها النثر الجميل.

وهو يقول أيضاً: «النثر جارُ الشعر ونُزْهةُ الشاعر، الشاعر هو الحائر بين النثر والشعر» (ص ١٧٧).

وقديماً، قال محمود درويش، في حديث صحفي، قولاً يظن أنه يرتاح إليه: «لديّ حنين نحو النثر، وأتمنى أن أفشل شعرياً لأتجه إلى النثر، لأنني أحبه وأنحاز إليه، وأعتبر أن فيه أحياناً شعرية متحقّقة أكثر من الشعر نفسه»(٥).

وفي يقيني أن أمنية درويش هذه تحققت إبداعياً في هذا الكتاب الجديد على صعيد الشعر والنثر معاً، وعلى صعيد الحكمة أيضاً، وتلك الملامح اللامعة في الرؤى الفلسفية.

ثامناً: من نثر الزمان الأول، إلى النثر الشعر

فلنحاول مقاربةَ القليل من صفحات هذا الكتاب.

الذين أتيح لهم أن يتابعوا مسارات محمود في الكتابة النثرية، وفي أحاديثه

---

(٥) وردت في: شوقي نجم، «أرستقراطية النثر الدرويشي،» **ملحق النهار** (١٧ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٩).

الصحفية، حيث كان يروي تفاصيله الفلسطينية بالأساليب التي كان يمارسها قديماً ـ (منذ التقى بالماركسية، وتفاعل معها عبر مختلف أزمنته) ـ ربما يلمح، في هذا الكتاب، إشارات عن بُعد، إلى بعض مفاصل سيرته الأولى تلك، ولكن صورتها الراهنة تختلف جذرياً وبالعمق عن تلك الفقرات القديمة من الرواية، فترى الحادثة نفسها تنتقل من صعيدها السردي ذاك، في كتاباته الأولى، إلى صعيد آخر. . . صعيد الفن المتوغّل في الأعماق والشاسع المدى، فانتقل الحدث من واقع السرد الحدثي إلى أقاليم الإبداع. الحدث هو نفسه (في الخلفية البعيدة للصورة)، ولكن الكتابة تصير إلى جديد في الكتابة غير مسبوق. . . إلى نوعٍ آخر في الكتابة.

ففي ذلك الزمان (قبل أربعين عاماً من يومنا هذا)، حدّثني الشاب محمود درويش (عام ١٩٦٨ عن زمانه الأول في فلسطين عام ١٩٤٨) قال:

«فالرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف ١٩٤٨ في سماء قرية هادئة (البروة) لم يميّز بين أحد، ورأيت نفسي، وكان عمري ست سنوات، أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة. . . مشياً على الأقدام حيناً، وزحفاً على البطون حيناً. وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش، وجدنا أنفسنا في بلد اسمه: لبنان». . . (وفي مقطع آخر من الحديث نفسه، تابع محمود كلامه، قال): «وقيل لي في مساء ذات يوم: الليلة نعود إلى فلسطين. وفي الليل، وعلى امتداد عشرات الكيلومترات في الجبال والوديان الوعرة، كنا نسير. . . أنا وأحد أعمامي ورجل آخر هو الدليل. والدليل رجل خبير بمسارب الجبال. . . »[(٦)].

إذن: روى الشاب محمود هذه الحادثة كما هي، كما حدثت، في شكل مباشر وبسيط، ولكن الشاب محمود درويش كان في ذلك الوقت شاعراً صاعداً، اشتهر كثيراً في ذلك الحين بوصفه واحداً من حملة راية «أدب المقاومة». . . ولكن ذلك الشاب لم يكتفِ بأنه قد تربّع في مكان شهرته تلك. . . فمن طبيعة الفنان الذي فيه أن «يربّي» قدراته الإبداعية، ينضّج هذه القدرات بالممارسة الكتابية الدؤوبة، بتغذية هذه القدرات الفنية عبر التثقّف الدائم، الشعري الأدبي الفلسفي الفكري التراثي والفكر السياسي. يقرأ في كل

---

(٦) من حديث مع محمود درويش أجراه كاتب هذه السطور، نشر في: **الطريق** (بيروت) (تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٨).

الأنواع والفنون، ولا يترك موهبته لمسارها العفوي بل يعمل، بسليقته ووعيه، على تطوير قدراته الإبداعية، ودِرْبته الحِرفيّة في الصياغة والتشكيل الفني... في شعره الذي وصل إلى آفاق إنسانية شاسعة، ونثره المدهش الذي كان يرتقي إلى هذه الآفاق الإنسانية الشاسعة نفسها.

في هذا الكتاب **في حضرة الغياب** وهو يشبه - في صفحات منه - نوعاً مختلفاً من السيرة الذاتية والسيرة الإبداعية، يستعيد محمود درويش ملامح من تلك الحادثة نفسها: التسلل ليلاً عبر الجبال الوعرة، من فلسطين إلى لبنان، ومن لبنان إلى فلسطين. ونستحضر معه صورة محمود، الصغير، وقد تلفّع بالظلام، يتخفّى بالظلام من عيون الرقباء، صيادي البشر. يسير مع ثلاثة آخرين كأنهم جميعاً قطعة من الظلام نفسه، فلا يشعر بهم الرقباء ولا تخترق أجسادهم رصاصات الذئاب. ونرى الظلام، عبر الكتاب، كأنه حبر أسود يصبغ العالم. سواد يشتاق إلى من يمحوه أو يبدده. وكأن محمود الكبير، الآن، يخاطب ذلك المحمود الصغير: وأنت أيها الصغير محمود... «تسأل في سرّك عمّا يجعل العتمة صلبة، وعمّا يجعل الحياة صعبة. وتحنّ إلى مطرٍ في الجنوب، إلى مطر يُذيب هذا الحبر الكوني الهائل، وتقول: لو هطل المطر علينا في هذا الليل لذاب الظلام ورأينا خطانا والطريق، وقادتنا رائحة المطر إلى الشجر الذي شبَّ في الغياب ودخلت أغصانه العالية إلى الغرف» (ص ٤٣).

طبعاً، لن أنقَل هنا الصفحات الأربع، حيث استعاد محمود درويش فيها تصوير تلك الحادثة، في كتابة هي الشعر المرسوم بريشة فنان ينظر إلى عمق الأشياء، وهي النثر المصفّى القادر على التصوير والتعبير الإبداعي في هذا التصوير... ولو قارنتَ بين سرد الحادثة في ذلك الزمان الدرويشي الأول، وتصويرها، هنا، لرأيتَ بوضوح آسر: كيف صار السرد النثري شعراً في النثر، تتحوّل فيه أشياء الطبيعة وهواجس السارين في الليل، إلى لوحة رسمها فنان كبير فيه شيء من عتمات العظيم **رامبراندت** ونقطة الضوء في الغامض في هذه أو تلك من لوحاته، وفيه شيء من شجرات **فان غوغ** وهي تتنامى وتتصاعد إلى حيث يريد لها الفنان والرائي معاً.

الفنان لا يولد كبيراً، بل يولد مع موهبته الجنينيّة الوليدة... بل هو **يصير** فناناً كبيراً عبر الممارسة والدأب والتعب والتثقّف الدائم، العفوي الطبيعي، والشّغل الواعي، كما الحال مع هذا الكبير محمود درويش.

تاسعاً: بساعة نحس واحدة...
انتقل التاريخ من حالٍ إلى حال!

ويروي محمود الكبير، وقد صار يسطّر بالقلم، عن محمود الصغير وهو يتذكّر الأشياء ولا يعيها، يختزن صور الأحداث ولا يعي أسبابها!... يكتب محمود، عن الزمان الأول لمحمود: «ونحيا، إن كان لنا أن نحيا، في ماضٍ رضيع مزدوج في حقول كانت لنا، منذ مئات السنين إلى ما قبل قليل... قبلَ أن يختمر العجين وتبرد أباريق القهوة».

«بساعة نحسٍ واحدة، دخل التاريخ كلصّ جسور من باب وخرج الحاضر من شباك. وبمذبحة أو اثنتين انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة وانتقل التاريخ إلى ذاكرة».

«الأسطورة تغزو، والغزو يعزو كل شيء إلى مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف الميعاد. كتبوا روايتهم: عُدنا. وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء. وحاكمونا: لماذا وُلدتم هنا؟ فقلنا: لماذا وُلد آدم في الجنة؟» (ص ٤٧ ـ ٤٨).

بهذه الأسطر القليلة القليلة، الملأى والمثقلة، روى محمود واقع اغتصاب فلسطين بما يشبه الأسطورة، روى تلك الأسطورة بما يقوله الواقع، والوقائع. رسم التصوّرين النقيضين للواقع الواحد، وصاغ الرؤيتين في تساؤلات حوارية تلخّص تاريخاً وصل إلى مأساة مستمرة لوطنٍ يستمر فيه التشويه والتقطيع والتمزيق وأمواج الدماء.

فهل ما نقرأه هنا هو النثر العالي، النثر الصافي، أو هو فلذة من ملحمة، ومن الشعر المبين؟ أو هو نوع آخر في الكتابة لا بد أن يُصار إلى تسميته أو «تجنيسه» لاحقاً، في دفتر النقد الأدبي؟

عاشراً: اللاعب بالحروف... وسحر الكلام

ويتكشّف لنا محمود درويش، في هذا الكتاب خاصة، لاعباً ساحراً بالحروف، حروف اللغة العربية، وجماليات هذه اللغة عندما تمارس سحر «اللعب» بحروفها.

اجتراح **العلاقات** بين هذه الحروف: فترسم بالحرف والحرف كوناً. الحروف هي الحروف، لا حياة لها إلا بإبداع العلاقات في ما بينها، فتحيا وتتوالد الصور.

ولكن ليس كل «جمعٍ» بين الحروف هو فعل خلقٍ إبداعي.

يقال: «صفّ حروف»... ويقال: «صفّ حكي»... ويقال: «كلام في كلام»!

وإليكم هذه الحكاية:

في المطابع القديمة، كان عمال المطابع «يصفّون الأحرف» بأصابع حِرَفيّة ماهرة: تتناول «أمهات حروف» كانت مصبوبة من نحاس أو رصاص ليضم بعضها ببعض، لتصير صالحة كوسيلة طباعة - (الآن خرج تعبير «صفّيف الأحرف» من التداول - تطورت فنون الطباعة) - وكنتُ في ذلك الزمان الأول في المطابع أتأمّل المعلم حنّا أمام صندوقة الأحرف الخشبية ذات الفُتَح الصغيرة «يلعب» - هو أيضاً - بالحروف!... يتناول الأحرف مفردة من هذه الفُتَح التي تشبه علباً صغيرة - (حرف البداية - حرف الوسط - الحرف الوسيط بين حرفين - الحرف الذي وحده - وحرف أواخر الكلمات...) - يجمع الحرف إلى الحرف، بحركات آلية سريعة، فتصير الحروف كلمة، ويجمع الكلمة إلى كلمات فتصير جُملاً، والجُمل هذه تتحول إلى أسماء مدن وشوارع وناس وأصوات وشجر وسيارات وما شئت من آلاف الأشياء والصور والمصطلحات...

وكان المعلّم حنّا يشتغل في الثلاثة معاً: يقرأ في الورقة التي وُضعت أمامه... ويتناول كالآلة أحرفاً من عشرات الخانات... ويروي طرائفه وحوادث نضالاته والنكت الرذيلة، بعفويّة المعلم الحِرَفيّ المرح والماهر، وحتى دون تفكير بما يعمل ويَنجز ويبين!

محمود درويش، نوع آخر من اللاعبين بالحروف، والخالقين من الحروف كوناً... يلعب بالحرف من حيث هو مبدع كبير وليس من حيث هو شغّيل صف للحروف في مطبعة قديمة... يخلق من الحروف أكواناً وجمالات وبشراً بإتقانه الإبداعي المعرفي للجمع بين الحروف والكلمات والجُمل وصيرورتها قصائد وملاحم ومشاعر حب في نبضات القلب وأقاليم الجسد وأغوار الروح.

بل هو - في صفحات من هذا الكتاب - ضخّ الحياة وأنبت الأزهار والأفكار في هذه العملية نفسها «لِصفّ الحروف»... فيطيب لي أن نرتقي الآن معاً من أرض كلماتي هذه إلى الآفاق الكونيّة للساحر اللاعب بالحروف محمود درويش، الذي كتب يقول:

ـ «الحروف أمامك، فخذْها من حيادها والعب بها كالفاتح في هذيان الكون. الحروف قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى. الحروف أواني فخّار فارغة فاملأها بسهر الغزو الأول. والحروف نداء أخرس في حصى متناثرة على قارعة المعنى. حُكَّ حرفاً بحرف تولد نجمة. قرّب حرفاً من حرف تسمع صوت المطر، ضع حرفاً على حرف تجد اسمك مرسوماً كسُلَّمٍ قليل الدرج».

«كل الحروف جاهزة لاستقبال الشكل/ الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلا أن تسمّي بيدك كائنات تعرفها من قبل، وكائنات تعرّفك على نفسها فيما بعد» (ص ٢٦ ـ ٢٧).

ـ فكيف تتحوّل الحروف الخرساء إلى أكوان وناس ومشاعر وحالات؟

. محمود درويش، وأمثاله من المبدعين، يقبضون على سرّ **العلاقة**. تتحوّل الحروف إلى كلمات والكلمات إلى صور ومعانٍ عندما يبتدع المبدع **العلاقة** التي يرى هو أنها تعود إليه هو لا إلى الحروف بذاتها، ولا إلى مبدع غيره يبدع، بدوره، **العلاقة** التي تنبثق من روحه هو ووعيه وحِرفته الفنيّة. وإذا كانت **العلاقة**، هنا، هي سرّ توالد الصور والمعاني، **فالعلاقة** هي، في مجالات أخرى، كذلك وخصوصاً، سرّ توالد الأشياء من الأشياء. الحي من الحي. والحياة من «الموت»، الأرض من الكون، الحركة من «السكون»، الصراعات الاجتماعية التي تؤدي إلى التحوّلات والتقدم، أو تؤدي إلى الكوارث. تغذّي الانتفاضات أو تؤجّج الثورات. ولعل **العلاقة هي سرّ الحركة** في الكون، والحركة هي سرّ ابتداع **علاقات** جديدة، وسرّ انبثاق المعاني والأصوات من الحروف التي كانت خرساء...

ومن هذا التعميم في الرؤية إلى علاقات «الحروف» يخلق محمود درويش من «الحرف الواحد» أشكالاً وألواناً ورؤى. لنقرأ معاً في حرف **النون** (ن)، فهو يستولد منه أشكالاً يكاد لا يستطيعها أو يراها إلا الكبار من المبدعين. فماذا يقرأ، مثلاً، في حرف النون؟

ـ «ويستهويكَ حرف النون المستقل **كصحنٍ** من نحاس يتسع لاستضافة قمرٍ كامل التكوين. يرنُّ ويحنُّ إلى أي امتلاء ولا يمتلئ، ولا يكفّ عن الرنين مهما ابتعد ومها ابتعدت. سيكبر فيك وتكبر فيه، ويُحْييك ويُقْصيك عن نفسك كحبٍّ ملحاح، ويدنيك من الآخرين... نون النسوة والجماعة والمثنىَ وقلب «الأنا» وجناحا «نحن» الطليقان» (ص ٢٧).

ـ «الحروف أمامك، فخذْها من حيادها والعب بها كالفاتح في هذيان الكون. الحروف قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى. الحروف أواني فخّار فارغة فاملأها بسهر الغزو الأول. والحروف نداء أخرس في حصى متناثرة على قارعة المعنى. حُكَّ حرفاً بحرف تولد نجمة. قرّب حرفاً من حرف تسمع صوت المطر، ضع حرفاً على حرف تجد اسمك مرسوماً كسُلَّمٍ قليل الدرج».

«كل الحروف جاهزة لاستقبال الشكل/الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلا أن تسمّي بيدك كائنات تعرفها من قبل، وكائنات تعرّفك على نفسها فيما بعد» (ص ٢٦ ـ ٢٧).

ـ فكيف تتحوّل الحروف الخرساء إلى أكوان وناس ومشاعر وحالات؟

. محمود درويش، وأمثاله من المبدعين، يقبضون على سرّ **العلاقة**. تتحوّل الحروف إلى كلمات والكلمات إلى صور ومعانٍ عندما يبتدع المبدع **العلاقة** التي يرى هو أنها تعود إليه هو لا إلى الحروف بذاتها، ولا إلى مبدع غيره يبدع، بدوره، **العلاقة** التي تنبثق من روحه هو ووعيه وحِرفته الفنيّة. وإذا كانت **العلاقة**، هنا، هي سرّ توالد الصور والمعاني، **فالعلاقة** هي، في مجالات أخرى، كذلك وخصوصاً، سرّ توالد الأشياء من الأشياء. الحي من الحي. والحياة من «الموت»، الأرض من الكون، الحركة من «السكون»، الصراعات الاجتماعية التي تؤدي إلى التحوّلات والتقدم، أو تؤدي إلى الكوارث. تغذّي الانتفاضات أو تؤجّج الثورات. ولعل **العلاقة هي سرّ الحركة** في الكون، والحركة هي سرّ ابتداع **علاقات** جديدة، وسرّ انبثاق المعاني والأصوات من الحروف التي كانت خرساء. . .

ومن هذا التعميم في الرؤية إلى علاقات «الحروف» يخلق محمود درويش من «الحرف الواحد» أشكالاً وألواناً ورؤى. لنقرأ معاً في حرف **النون** (ن)، فهو يستولد منه أشكالاً يكاد لا يستطيعها أو يراها إلا الكبار من المبدعين. فماذا يقرأ، مثلاً، في حرف النون؟

ـ «ويستهويكَ حرف النون المستقل **كصحنٍ** من نحاس يتسع لاستضافة قمرٍ كامل التكوين. يرنُّ ويحنُّ إلى أي امتلاء ولا يمتلئ، ولا يكفّ عن الرنين مهما ابتعد ومها ابتعدت. سيكبر فيك وتكبر فيه، ويُحْييك ويُقْصيك عن نفسك كحبٍّ ملحاح، ويدنيك من الآخرين. . . نون النسوة والجماعة والمثنىَ وقلب «الأنا» وجناحا «نحن» الطليقان» (ص ٢٧).

ويبتدع محمود درويش من حرف **التاء** عبيراً وطعماً لذيذ المذاق:

ـ «من يكتب شيئاً يملكه. ستشمّ رائحة الوردة من حرف التاء المربوطة كبرعم يتفتّح. وستتذوّق طعم التوت من جهتين: من التاء المتّصلة ومن التاء المفتوحة كراحة اليد» (ص ٢٦).

حادي عشر: إضاءات على عناصر مضيئة

يواصل محمود لعبة الإبداع في مجالات عديدة أخرى، غير الحروف، وبالحروف. حالات إنسانية وكونيّة تسائل نفسها، وتسائل الكتب وأحوال الناس، فهو حيناً يرى الوطن في الشجرة، ويرى في الشجرة نكهة الحياة، رمزها ومعناها:

ـ «ما زلتُ أقول: إن النفي الحقيقي للإنسان هو أن تبعده عن الشجر» (ص ٤٩).

ـ «السجن هو حرمان الكائن من مشهد الشجرة والبحر» (ص ٦٤).

ـ وفي مصاف **الماء** الذي هو نسغ الحياة، يضع درويش **الشعر** وبينهما الوجه الإنساني وما تعنيه الغمّازات فيه: «. . . لتحظى بنعمة التأمل في ماء يضحك في الغمّازات، ويطير فراشات فراشات تخلق **الشعر** من كل شيء حي» (ص ١٢).

ويسائل محمود الكتب عن الذرى وما بعدها، ويسائل الذرى عن الكتب وآفاق الإنسان، بها ومعها:

ـ «ولأذهبنّ، بلا عكاز وقافية على طريق سلكناه على غير هدى، بلا رغبة في الوصول، من فرط ما قرأناه من كتب أنذرتنا بخلو الذرى مما بعدها. . .»!. . . فلا يركن محمود إلى هذا القول. فهو ـ عبر مساراته في الشعر وفي النثر ـ وبعفوية الموهبة وإرادة الوعي ـ كان يرتقي إبداعياً من ذروة في مرحلة إلى ذروة أبعد في مرحلة أبعد. . . وحتى إذا رجعنا إلى ذلك البرزخ الذي روى لنا محمود أنه اجتازه خلال «موته الأول»، فرأى أن الذرى الكونية لها ما بعدها وما بعد بعدها ـ (وهل قال الفكر العقلاني أو المادي يوماً ـ على المستوى الفلسفي ـ أن للكون حدوداً وللوجود حدوداً؟. . . وطالما أن الدائم في الوجود هو **الحركة** نفسها، فالوجود لا حدود له ولا حدود لامتداداته وللتغيرات فيه، لا في أشكاله وفي مداه اللانهائي).

ثاني عشر: الماركسي/ الشاعر... والغيب

الشاعر هنا لا يكفّ عن التساؤل، الإنساني الفنّي المعرفي، ولا عن مساءلة ما هو غيب في الكون. شاعر لا يسير بك إلى الاستقرار اليقيني، بل يحرّضك على التفكّر والتجادل مع الذات، واستيلاد التساؤل من التساؤل، كأنه على التخوم بين كونٍ في تحوّلات دائمة، وغيب ملتبس هو عنصر مكوّن من عناصر هذا الكون وجدلياته وأسراره التي تجدّد أسرارها.

ـ فهل غادر محمود درويش ماركسيته التي «أشعلت حماسته» في بدايات بداياته؟ أو هو يتوغّل بعيداً في تشعّباتها وفي أعماق هذه التشعّبات، ويدخل في كونها الفلسفي؟

إذا عدت إلى صفحات كتبها ماركس قديماً في مناخاته الفلسفية وتفكّره في جدليات الكون والإنسان والحركة والتحوّلات، فقد تجد نفسك حائراً بين يقينٍ يدفع بك إلى ما يشبه الركون، وحركة فكر شمولي تدفع بك دائماً إلى مساءلة الكون، وكيف يتجدّد باستمرار في حركته وتحوّلاته، ومساءلة قوى التغيير وكيف يُصار إلى تجديد حياة الناس وتحريرهم من القيود والاستلاب... وأن تردّد ـ هنا ـ مع محمود درويش الرائي:

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة... على هذه الأرض ما يستحق الحياة».

فقد تجد تلاوين وتنوّعات لهذا القول، مع كل إعادة قراءة في كتاب محمود درويش الأخير.

فهـــــرس

- ب -

ـ ت ـ

- غ -

- ف -

- ق -

هذا الكتاب

• النص الشعري الدرويشي . . . نصٌ - وثيقة بأكثر من معنى، وفي أكثر من اتجاه. في مرآته تملك أن تقرأ تفاصيل فكرةٍ كبرى في تجربة شعب هو شعبه.

قصيدة درويش لسان الجماعة ومدوّنة يومياتها . . . هي ضمير الناس، ملاذهم من الضياع يأويهم، هي نفيرهم، يبثّ العزيمة فيهم.

• تاريخ قصيدة محمود، هو من وجهٍ آخر، تاريخ أمكنتها، ولدت القصيدة في مكان، ونمت في مكان، وأينعت في أمكنة.

• من باب تعزية النفس أن يقول المرء، إن محمود درويش لم يرحل لأن تراثه باقٍ فينا، وفي الثقافة العربية؛ فلقد كان رحيله فاجعة، للثقافة والقصيدة، لا توصف، وهي (فاجعة) لا توصف لأن رحيله حصل في لحظة التألق الاستثنائي(. . .)

• برحيل حفيد المتنبي، تدخل القصيدة العربية فترة من الحداد، ليس يُعلم متى تنتهي، فالرجل ما كان شاعراً كبيراً فحسب؛ كان الشاعر الذي زوّج المستحيل بالممكن في الشعر، فأنجب لغة شعرية ممكنة، لكنها تقارب المستحيل.

• يا محمود، «على هذه الأرض ما يستحق الحياة»: أن نقرأ شعرك.

* * *

بمناسبة مرور عام على رحيل الشاعر محمود درويش الفاجع، حاولت جمهرةٌ من أصدقائه، وبمبادرة من مركز دراسات الوحدة العربية، أن تقدّم هذا الكتاب التذكاري التكريمي وفاءً لذكرى الفقيد الكبير، واعترافاً بالدور والمكانة اللّذَيْن كانا له في الثقافة العربية المعاصرة.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ - ١١٣
الحمراء - بيروت ٢٠٣٤ ٢٤٠٧ - لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (+٩٦١١)
برقياً: «مرعربي» - بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (+٩٦١١)
e-mail: ...lb
Web site: ...caus.org.lb

الثمن: ٨ دولارات
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-82-287-7



